

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año II. Núm. 4
2º Semestre 1996

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



**FALLA Y GARCIA LORCA,
ABANDERADOS DEL FLAMENCO**

JUAN DE LA PLATA
EL CANTE JONDO EN LA OBRA DE GARCIA LORCA

LUIS CABALLERO
¿POR QUÉ NO SABÍA GARCÍA LORCA DE CANTE?

ALFREDO ARREBOLA
EL SENTIR FLAMENCO EN GARCIA LORCA

MERCEDES GARCÍA PLATA
UTILIZACIÓN DE UNA REALIDAD FLAMENCA EN EL POEMA DEL
CANTE JONDO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

BERNARD LEBLON
GRANADA, 1922. MANUEL DE FALLA REIVINDICA AL FLAMENCO

MANUEL RÍOS RUIZ
LOS GRANDES ARTÍFICES DE LA GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XIX

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA
EL FLAMENCO, ARTE UNIVERSAL

EULALIA PABLO LOZANO
UN FANDANGO EN PORTUGAL

FRANCISCO MONTERO GALVACHE
POESÍA: BORDÓN DE CAMINO

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA

Año II. Núm. 4 - 2º. Semestre 1996

SUMARIO

EDITORIAL:

FALLA Y LORCA, ABANDERADOS DEL FLAMENCO 3

EL CANTE JONDO EN LA OBRA DE GARCIA LORCA

Juan de la Plata 5

¿POR QUE NO SABIA FEDERICO GARCIA LORCA DE CANTE?

Luis Caballero 7

EL SENTIR FLAMENCO EN GARCIA LORCA

Alfredo Arrebola 11

UTILIZACION DE UNA REALIDAD FLAMENCA EN EL POEMA

DEL CANTE JONDO DE FEDERICO GARCIA LORCA

Mercedes García Plata 17

GRANADA, 1922. MANUEL DE FALLA REIVINDICA AL FLAMENCO

Bernard Leblon 31

LOS GRANDES ARTIFICES DE LA GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XIX

Manuel Ríos Ruiz 43

EL FLAMENCO, ARTE UNIVERSAL

José Luis Navarro García 59

UN FANDANGO EN PORTUGAL

Eulalia Pablo Lozano 69

JEREZ Y EL FLAMENCO

J.F.M. 73

POESÍA: BORDON DE CAMINO

Francisco Montero Galvache 75

PAGINAS DE INFORMACIÓN

Bordón 77

PORTADA: Cartel del Concurso de Cante Jondo. Granada, 1922. Autor: Manuel Angeles Ortiz.



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

Manuel Naranjo Loreto

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

José María Castaño Hervás

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. General Primo de Rivera, 7 y 8

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11480

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso expreso de su autor.



EDITORIAL

FALLA Y LORCA, ABANDERADOS DEL FLAMENCO.

Al conmemorarse este año el cincuentenario de la muerte del gran músico español, Manuel de Falla, nacido en Cádiz en 1873, y fallecido en Alta Gracia (Córdoba, Argentina), en 1946; y los sesenta años de la muerte de Federico García Lorca, poeta universal, nacido en Granada en 1898 y vilmente asesinado en su propia tierra granadina, la madrugada del 19 de agosto de 1936, la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA ha querido recordarles, con sincera admiración y respeto, dedicándoles a ambos genios una buena parte de este número, por su especial vinculación al Arte Flamenco y, muy especialmente, al Cante Jondo, lo que supuso una llamada de atención para que los intelectuales de su tiempo, y los que luego habrían de venir, se fijasen en una música popular que Falla definió como «maravilla del arte natural» y García Lorca proclamara que, tanto por su melodía, como por los poemas de sus coplas, había que considerar como «una de las creaciones más fuertes del mundo». Cante jondo, el más hondo de todos los cantes, que pensaba había que «conservarlo y dignificarlo, para honra de la tradición engarzada en el porvenir...; que no dejen morir -pedía- las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía».

Ellos fueron, pues, Falla y Lorca -Lorca y Falla, que tanto monta- los primeros grandes abanderados de la intelectualidad andaluza, que reivindicaron la música y el cante del pueblo andaluz, como la música autóctona más rica de Europa. Gracias a ellos, otros muchos intelectuales se desplazarían a la Granada de 1922, para asistir al célebre concurso -convocado principalmente por ellos,- respaldando con su presencia la dignificación que se pretendía.

Manuel de Falla basaría gran parte de sus composiciones musicales, en muchos de nuestros cantes y bailes, en tonadas escuchadas desde niño, en su Cádiz natal, y en otras oídas aquí y allá a los grandes artistas de su época. Tanto el maestro, como Lorca -en cierto modo, su discípulo- se acercaron al flamenco con verdadero amor y respeto, marcando la pauta para ulteriores trabajos y desvelos.

En esa misma línea, se creó en 1958 la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces que, a lo largo de treinta y ocho años ya, ha ido desarrollando una meritoria labor, todavía no reconocida oficialmente, pero a la que sí se sumaron numerosos intelectuales, andaluces y de otras latitudes, que ha fructificado en esta REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, de la que nos sentimos muy orgullosos y, desde la cual, rendimos hoy devoto y sincero homenaje a dos gloriosos abanderados del flamenco: Manuel de Falla y Federico García Lorca; figuras cumbres, por otra parte, de la música y de la poesía española de este siglo que ahora culmina.



García Lorca. Dibujo de Gutiérrez Montiel



EL CANTE JONDO EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

El Cante Jondo extiende siempre sus alas de noche estrellada, sobre la poesía y la prosa de Federico García Lorca. Es como un águila inquietante y soñolienta, que llevase en sus garras un alfiler de oro para ir punzando en las sienes del poeta. Federico, tal vez cantara sus propios versos a son de seguriyas. Aunque la soleá fuera un cante más vivo en la fosa común de su corazón repartido. Para él, hombre sin tiempo, sin mañana ni tarde, el Cante Jondo se vislumbraba en la sombra «como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás». Inagotable aljaba, también, la suya de viento, con flechas de luna amarga.

La quilla de la luna
rompe nubes moradas
y las aljabas
se llenan de rocío.

Por la puerta de Federico García Lorca pasa el entierro de la Petenera. Un entierro sin niñas buenas, con cien jinetes muertos sobre sus cien jacas de pena. Manuel Torre, borracho y con la garganta negra acude a consolar al poeta, con Silverio y Juan Breva, casi miel y casi llanto, naranja exprimida y arena. Es el lamento de la muerte, al conjuro de la malagueña. Momento.

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

García Lorca no pulsó la vieja lira de los antiguos poetas. Estrechó entre sus brazos las curvas morenas de la guitarra mora, a la que tanto amaba, con delirios de Polifemo.

¿Era un poeta flamenco? No. Era un andaluz íntegro, lleno de armonías y antiguos ecos. «¡Qué voz tan pura y tan poética!». El lo sabía. Sólo él. En el «Poema del Cante Jondo» no existen flamenquerías tópicas. No hay canto alegre. Ni borracheras de señoritos. Es la Andalucía del llanto la que pasa descalza por sus versos.



Agua clara
y olivos centenarios.

Hora es ya de proclamar que el Cante Jondo no conoció jamás un defensor tan apasionado. Un paladín tan inteligente, ni tan desinteresado. En su conferencia-prólogo al concurso de 1922, él fue quien supo dar mejor que nadie «el grito defensivo, para cantos tan puros y verdaderos». Con celo de enamorado, dijo: «Es, pues, señores, el Cante Jondo tanto por la melodía como por los poemas una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y significarlo para honra de Andalucía y sus gentes». Su mensaje, lleno de patetismo, hizo meditar bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica de sus palabras finales: «...les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciable joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía...».

Y en 1931, al hablar de la «Arquitectura del Cante Jondo», su voz era de nuevo la voz de un abogado defensor al declarar con tonos firmes: «El Cante Jondo se acerca al trino del pájaro...; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa...». Y por sus venas, por las venas de Federico, una sangre antigua traía y llevaba el ¡ay! moribundo de una copla lejana. Lejana y sola.

En la poesía, en la obra toda de este granadino como no hubo dos, de este gran andaluz a carta cabal, existe siempre un gallo de plumaje empavonado que canta y canta con voz de aurora una copla desgarrada y sincera, maravillosa y única. Habría que estudiar a fondo todo lo que escribió. Habría que haberle conocido. Habría que ir adivinando lo que nunca pudo escribir, para saber hasta qué honda y oscura raíz le florecía en el pecho y en la garganta, cuando Granada, el Darro, el Guadalquivir, Jerez y Sevilla, Andalucía la alta y la baja, se le despertaban en la palabra y en el corazón.



¿POR QUÉ NO SABÍA FEDERICO GARCÍA LORCA DE CANTE?

LUIS CABALLERO POLO, CANTAOR
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

*«Oh, que grave medita la llama del candil». Federico García Lorca
«El cante no se entiende: se vive». F. Quiñones.*

Un día, ya amarilleado por tantos como le sucedieron, yo, sentado junto al inconmensurable torero andaluz don Juan Belmonte García, tuve el honor de -hablando de Cante- preguntarle qué cantaor le gustaba más cantando, a lo que él, con una ancha y amable sonrisa, me respondió señalándose debajo de las costillas: «El que más me llegue aquí». El otro Belmonte, Rafael, el médico, también otro día interrogó en este sentido a su tocayo Rafael el Gallo: «Maestro, usted es gitano, torero y flamenco ¿qué podría decirme del Cante?». «El divino calvo» y hermano del colosal Joselito detuvo un momento la respuesta y el hilo de su constante obsesión para asegurar sentenciosamente: «Hombre, pues... el Cante es igual que los toros, tiene uno que gustarse». Otra vez me sorprendió el voluminoso Edgar Neville -amigo mío y del Cante- descubriéndome al genial Charlie Chaplín «Charlot», con quien convivió en Hollywood, como serio aficionado al Cante flamenco, del que solía decir que algunos cantes le transportaban a otros mundos espirituales.

Hablamos de descubridoras sensibilidades gigantes, de idealistas geniales, de arquitectos del universo poético, libadores de esencias espirituales, de cazadores de armonías que han llenado su música con fondos líricos del Cante: Falla, Albeniz, Granados, Debussy, Glinka, Rinsky Korsakof... Hablamos de los que hallaron el yacimiento del Cante no como mineros sino como científicos en mineralogía, de nombres sostenidos sobre unos niveles imperecedera e internacionalmente reconocidos por la historia del Arte y el Intelecto. Son ellos, para orgullo nuestro. Como debe ser. Para defensa y maravilla de lo nuestro. Como es. Y nosotros, los de a pie, los peones, en el lugar que nos corresponde; aquí, junto a donde «el grito deja en el viento una sombra de ciprés», como... debía ser.

Pero a nosotros, a la gente del Cante, nos ocurre como a los de a caballo en otro tiempo, que aunque humildes y despojados de bienes, pero majestuosamente montados por oficio, decían, pensaban y sentían que «a caballo nadie es pobre». Nosotros los poseedores del diploma autosellado y rubricado por nuestro propio concepto del Cante, y como auténticos aristócratas (esto sin duda) de lo jondo, nos vamos creciendo con el vigor de la enredadera sabia que trepa segura por las tapias del criterio fijo, mientras,



desconfiados y altaneros, llegamos a poner en duda lo que no alcanzamos a ver claro, dentro de la inmensidad del Cante.

Una vez escuché decir a un «embarcado» que cómo podía escribir Alberti del mar, en sus poemas, sin ser marinero; a lo que contestaron que por qué no los escribía él. «Es que yo no soy poeta». Pues esa es la gran ventaja que te lleva Alberti, le dijeron, ya que tu solo ves el mar desde el barco, mientras que Alberti lo ve desde el arte.

A mí, al menos, me resulta decepcionante oír de bocas universitarias, y de algún modo responsabilizadas con este mundo del cante, que, por ejemplo, Federico García Lorca no sabía, o debía saber poco, de Cante. Todavía tendríamos que admitir, como una consecuencia irremediable de elementalidad flamenca, que sean el profesional más simple y el más simple aficionado -lamentablemente desprovistos del menor conocimiento global de la causa- los que acusen de no saber de cante a los que escriben sobre el tema. No es que no acierten en parte, pero solo en parte. El Cante es como un gran país oscuro y misterioso donde algunos, pocos, logran orientarse a ciegas hasta descubrirlo a fuerza de intuición y sensibilidad, aunque siempre a ciegas. Otros mueren convencidos de conocer su país sin haber salido del rincón donde nacieron. Los más nos perdemos por caminos, campos y encrucijadas de este gran país oscuro y misterioso sin encontrar del todo lo que buscamos, y sin, de paso, dejar de desconsiderar al que lo encuentra, aunque sea a tientas.

La verdad es que SABER DE CANTE encierra un todo diferenciado entre sí, porque no es igual, repito, saber de Cante que saber lo que es el Cante, como tampoco saber cómo es el Cante, que no es lo mismo que saber como son los cantes ni mucho menos saber cantarlos, sabiendo la propiedad que distingue a cada estilo y la técnica en cuestión. Toda esta trama de variantes vendría a constituir el total de los conocimientos necesarios para saber de Cante. Pero por lo que deduzco a través del cúmulo de objeciones que al respecto surgen con alegre suficiencia, creo que hay que pormenorizar más bajo aún, para someter a examen a genios del pensamiento y la creación, como sigue siéndolo el autor del «Romancero gitano» y «Poema del cante jondo».

Al parecer -y elijo como ejemplo un solo pormenor entre tantos- no es suficiente conocer tan solo cada estilo de cante por su nombre; debe saberse, además, quienes fueron, con nombres, apellido, a ser posible, y sobre todo el mote, los autores de, por ejemplo, cada soleá, malagueña, seguriya, etc. (de lo que por cierto también tendríamos mucho que dudar); pero la verdad es que tanto a título de erudición, jactancia, apropiaciones como ascuas que arrimar a sardinas particulares y costumbre establecida por tradición oral, esto queda tan impresionantemente bien como para que quienes se lo sepan de memoria puedan descalificar tranquilamente a García Lorca, como desconocedor del Cante.

No, no puedo estar de acuerdo. ¿Como van a ser más importante los albañiles que con sus herramientas construyeron la Alhambra de Granada que los arquitectos que con su exquisita fantasía la idearon?. (Sin desmerecer la muy respetable, noble, útil y hermosa profesión de albañil).



Sin duda el Cante flamenco propiamente dicho presenta mas de una cara. A mi, comenzando por la del principio, no me sitúa ante la realidad del fenómeno otro influjo espiritual que el de su raíz geográficamente patética. Por eso muchas veces los cantaos grandes mas que sentir me hacen pensar, pensar en el misterio, en lo abstracto de «esa música que viene de la tierra», como nos cuenta mi querida amiga Paca Aguirre, «que nos llega de las arterias del planeta, que es ciega como las raíces y sabe a tierra como la boca de un cadáver». Ahí, a través de esa primera perspectiva del Cante descubro a un Lorca ungido, por naturaleza, de duende y milenaria hondura flamenca; un Lorca tan músico como poeta y tan trágico como andaluz. ¡Cómo no va a saber de Cante un andaluz tan claro, tan rico de aventura!. Desconocería -por qué no- lo que depende del Cante, lo secundario, lo accesorio. (Lo mandaron matar con 38 años. ¿Se puede llegar a saber y hacer tanto, en tan poco tiempo?).

Ya dije hace muchos años que el Cante es algo más que vino y copla. No se si seré tan andaluzamente triste por dentro, como para no haber encontrado nunca el Cante Jondo reflejado en la policromía preciosista de la reja verde con claveles rojos, la guitarra, los volantes de lunares y un cielo absolutamente azul. Sin embargo sí lo encuentro en el teatro trágico de Federico, donde en ningún momento aparece ni el Cante ni Andalucía, pero sí la intuita, la jonda, la andalucísima quinta esencia del dramatismo flamenco resuelto, sin otra posible salida, que la que desemboca en embrión del cante: «Con los dientes, con las manos, como puedas,/ quita de mi cuello honrado/ el metal de esta cadena,/ dejándome arrinconada/ allá en mi casa de tierra./

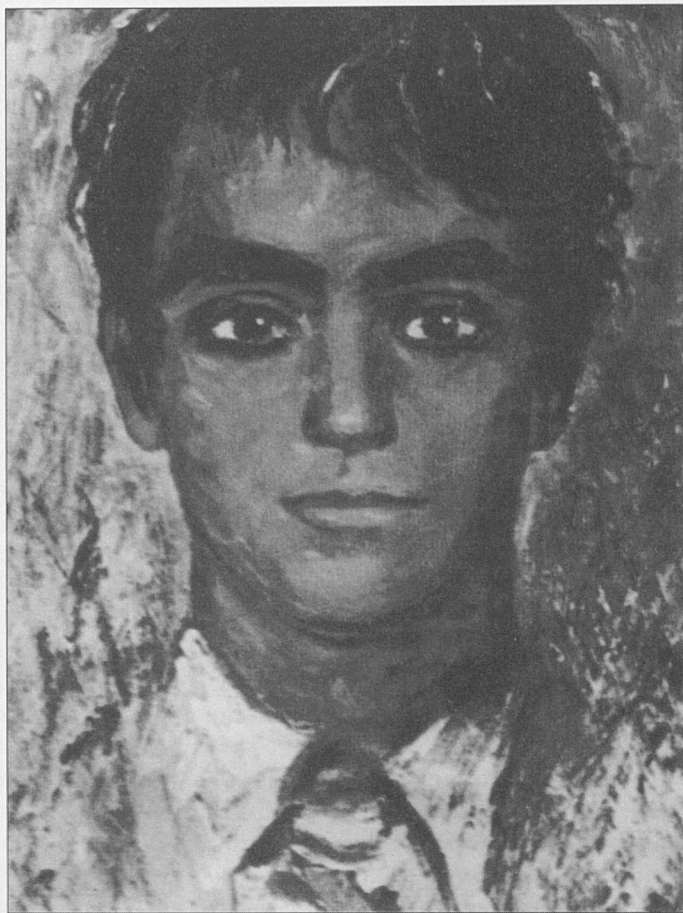
Con alfileres de plata/ mi sangre se puso negra,/ y el sueño me fue llenando/ las carnes de mala hierba./ Que yo no tengo la culpa,/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale/ de los pechos y las trenzas./

Vamos al rincón oscuro,/ donde yo siempre te quiera,/ que no me importa la gente,/ ni el veneno que nos echa./

Llévame de feria en feria,/ dolor de mujer honrada,/ a que las gentes me vean/ con las sabanas de boda / al aire, como bandera».

En la mente de un poeta genial, atravesado por el clamor fascinante del Cante flamenco, puede originarse un tumulto de sensaciones que vayan del capricho a la contradicción. Por entre esas fisuras suelen colarse tanto la lupa del escrúpulo, como la miopía de la incomprensión. Pero mientras Belmonte se sienta herido por el toro del Cante; el «Gallo» sepa que el que canta, como el que torea, tiene que gustarse y a Charlot lo transporten las cabales de Silverio a otro mundos espirituales; negarle a Federico «el bien nacido, la madurez insigne de su conocimiento» del Cante es un sacrilegio.

Estamos «con una forma clara que tuvo ruiñesores». De él dijo Vicente Aleixandre: «Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del Universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron. Sólo algún viejo «cantaor» de flamenco, solo alguna vieja «bailaora», hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados».



*Retrato de Federico García Lorca
por Gregorio Prieto.*



EL SENTIR FLAMENCO EN GARCÍA LORCA

ALFREDO ARREBOLA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ.

AULA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

Escribir sobre García Lorca y el arte flamenco (Cante, Baile y Toque) supone un riesgo, siempre que se haga con honradez y honestidad debidas. Es riesgo, no por falta de contenido, sino porque esta conexión es sumamente amplia. Intentaré, pues, perfilar una semblanza entre Lorca y el enigmático mundo flamenco a través de mi experiencia cantaora e investigadora.

Quisiera, por medio de este artículo, expresar mi gratitud a García Lorca -como homenaje póstumo- por el interés que prestó y acogió a este fenómeno antropológico y cultural del pueblo andaluz.

Desde que el flamenco adquirió rango cultural, no nos queda más remedio que recurrir inexorablemente a los trabajos que sobre él nos legó el eximio poeta granadino. Nadie duda que Federico García Lorca se ha convertido en el poeta español más conocido y leído, posiblemente, del mundo. Esta fama se debe a mucho factores, entre los que destacan su personalidad de juglar moderno, sus temas, sobre todo los de índole popular, y su asesinato en 1936 (Viznar, Granada). No debe olvidarse, por otra parte, que García Lorca fue un genio polifacético, un artista dotado de cualidades de poeta, dramaturgo músico, pintor y actor. Es bueno decir esto porque en la actualidad se cantan muchas canciones populares que ya las había recopilado y cantado él.

Toda la obra poética de García Lorca está determinada por dos factores; dos «presencias», mejor dicho: la presencia de Andalucía, y la constancia de creación que, a veces, se manifiesta como «innovación». Precisamente donde mejor se ve esta presencia de Andalucía es en las obras que han pasado como testimonio de expresión flamenca: POEMA DEL CANTE JONDO (1921) y ROMANCERO GITANO (1923). La obra de García Lorca, toda entera, es inconfundiblemente andaluza, y hasta indescifrable sin esta presencia. Ahora bien, es imprescindible saber distinguir entre la Andalucía que Lorca ve, descubre y emplea -como poeta andaluz-; y la otra pseudoromántica Andalucía de macetas y elementos populares, es decir: la «verdadera» Andalucía y la «falsa» Andalucía. Lo que interesaba a García Lorca era, precisamente, esa «Andalucía milenaria» que se extiende, por lo menos, desde los tiempos legendarios hasta nuestros días, y de la que el poeta granadino se constituyó en su mejor intérprete. Y una obra básica para comprender esa «Andalucía milenaria» está recogida en su conferencia «Teoría y juego del duende».



Para conocer la trayectoria de García Lorca hacia el flamenco, es preciso saber que él era un ferviente estudioso del folklore, ya que éste es fundamento de la mayoría de los estilos flamencos. Esta teoría la demuestro yo en mis recitales. Desgraciadamente, los flamencólogos no conocen bien el folklore andaluz. García Lorca era un estudioso del folklore. El mismo lo testimonia, cuando dice que «... durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho, de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han seguido los rusos», cfr. Obras Completas, Aguilar, Tomo II, pág. 941.

A García Lorca, como músico y poeta, le atraía todo el cancionero español, pero fue el cante de su tierra (Andalucía) el que mayores influencias tuvo en su obra, desde el villancico de Navidad hasta la seguiriya gitana -Lorca escribía siempre «siguiriya»- «como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios que la dicen». «Esa fascinación por el cante -afirma Juan Caballero- le viene de una extraordinaria vinculación con su propia tierra durante su juventud. El arte de García Lorca y el arte colectivo del pueblo andaluz tienen la misma procedencia. De ahí que Lorca sea un poeta de Andalucía, tan nítidamente intérprete o portavoz de su propia tierra». Feliz concepción de Dámaso Alonso, al decirnos que «el alma que allí canta, no es el alma del poeta, es el alma de Andalucía, es el alma de España». Y el mismo Lorca diría: «... Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis acciones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística».

Los biógrafos de Lorca coinciden en señalar el ambiente de campo en que creció el poeta: ambiente de coplas, supersticiones, tradiciones locales, romerías, historias de bandoleros, etc., como señala acertadamente José Monleón en «Lo que sabemos del flamenco», pág. 10: «...la música debió ser el camino de aproximación al flamenco y al mundo gitano». Es totalmente necesario conocer todo el ambiente lorquiano, para captar el pensamiento del poeta acerca del flamenco, que nunca pude considerarse un tema ligero en la producción artística de Lorca, sino fundamental. El flamenco -según testimonios orales- nace en él, y por eso jamás titubeó en su concepto de grandeza histórica, social, literaria y musical. Esta es la nota distintiva de la llamada «Generación del 27»: saber apreciar los valores culturales, literarios y musicales del Cante Jondo. Y uno de sus mejores poetas fue, sin duda, Lorca. Desde siempre presintió Lorca la importancia del arte flamenco. Y así lo dejó dicho: «... Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso», cfr. «Importancia artística e histórica del primitivo canto andaluz, llamado Cante Jondo», Granada, 1922.»

Para mí, Cantaor, la importancia de García Lorca radica en que él supo, en máxima categoría, sentir y conocer lo flamenco. Creo que él sintió como nadie



«lo flamenco», no el flamenco histórico donde, es cierto, cometió errores. Cosa natural en un arte tan enigmático y complejo, y no menos natural en su época y por su juventud junto a la indiferencia histórica heredada de los anteriores poetas e historiadores acosados por las circunstancias sociopolíticas. Es casi cierto que Lorca no conocía la «Colección de cantes flamencos», de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» (1881), ni otras referencias históricas; pero sintió profundamente «lo flamenco».

Puedo sentirme orgulloso de conocer, a través de la familia de García Lorca, su primo-hermano Francisco García, mi padre y sobre todo de Manuel Cuadros Rodríguez, íntimo amigo del poeta en su infancia, todo el ambiente familiar del poeta de Fuente Vaqueros. El padre de Federico era un hombre que gozaba reuniendo en su casa a cantaores y guitarristas. Es lógico, pues, pensar que en esas reuniones se hablara y cantara flamenco. Y en esas reuniones oiría Lorca las cosas que más tarde desarrollaría en su conferencia, pronunciada en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922; aunque se dijo que la clave de su discurso estaba en la directriz flamenca de don Manuel de Falla; y también en aquellas reuniones conocería las primeras imágenes de los grandes de su «Poema del Cante Jondo», así como las primeras cosas de los futuros gitanos de su inmortal obra «Romancero Gitano» (1923). Para el niño Federico, debió quedar muy claro que el cante era una cosa muy seria, una dramaturgia del pueblo gitano-andaluz.

Digamos, también, que el mundo flamenco no fue casual en Lorca, pues como escribe José Luis Cano en «García Lorca: Biografía ilustrada», pág. 17, «... Lorca sin salir de su casa podía escuchar todos los cantes del folklore andaluz: peteneras, soleares, granainas, seguriyas. Aquellas veladas musicales, por muy modestas que fueran debieron de ser una fiesta grande que embriagaba sus sentidos, y sobre todo el sentido del oído, tan vivo en él desde la infancia. En aquellas veladas familiares, en que se tocaban y cantaban aires populares, y en su pasión precoz por el teatro, hay que buscar la raíz de su arte de poeta y dramaturgo, de maravilloso juglar moderno».

En la familia de Lorca había mucha afición al flamenco, así me lo manifestaron sus primos Clotilde y Paco García, médico de profesión. Por tal motivo, me ha causado pena que ciertos flamencólogos hayan dicho que Lorca fue un mito del cante flamenco. Eso es una supina ignorancia y desconocimiento de la historia flamenca en su compleja relación. Yo diría, como Cantaor e investigador, que con sólo las dos conferencias que pronunció -«Importancia artística...», ut supra, y «Teoría y juego del duende» -Lorca nos ha legado un verdadero tratado de Flamencología. Y me parece que fruto del Lorca músico y poeta, impregnado del ambiente familiar, fue su ya conocido «Poema del Cante Jondo» (Granada, 1921).

El mundo del cante y baile andaluces fue una fuente de inspiración en el poeta. Y tal es así que después de sesenta años resulta imposible averiguar hasta qué punto influyó en la obra de Lorca, y hasta qué punto Lorca dejó sus huellas en el cante. Este y Lorca han estado estrechamente asociados, incluso ha habido quienes se quejaron de la influencia positiva o negativa de Lorca en el flamenco.



Lo que me parece realmente cierto es que no se concibe a Lorca sin el flamenco. Lorca ha sido, según mi criterio, el poeta andaluz que más se ha metido dentro del enigmático y complejo mundo del arte flamenco; más, incluso, que Manuel Machado, Villaespesa, Salvador Rueda..., porque el poeta granadino se adentró en el campo metafísico, óntico y antropológico de lo flamenco. Aún más: pienso que si Lorca no hubiera sido «tan flamenco y andaluz», le habría sido imposible plasmar el mundo poético, milenario, literario y mítico-religioso del flamenco a la corta edad de 23 años: POEMA DEL CANTE JONDO. Lorca comienza en el Poema donde otros poetas no han podido llegar, como dijo Allen Josephs en su obra «Lorca y el Flamenco».

Mucho tiempo he empleado en conocer lo mejor posible qué fue el flamenco en Lorca, el más representativo poeta de la Generación del 27. Fruto de esta investigación fue, por primera vez, mi disco «CANTES A LOS POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA» en Philips ref. 6328053, en el año 1971 y con la aprobación manuscrita de sus hermanos Francisco e Isabel, así como el consentimiento de la «Sociedad General de Autores de España», 9-XII-1971. También me enorgullece haber dado una Charla-Recital sobre «El flamenco en la obra poética de García Lorca» en el Palacio Villadompardo, patrocinado por el Area de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén, el día 21 de septiembre de 1985. Al año siguiente, publicado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, vio la luz pública mi libro «El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca».

Quiero manifestar, aunque sea a vuelapluma, que en el flamenco existen algunos términos que fueron creados por el poeta de Fuentevaqueros, expuestos magistralmente en su «Teoría y juego del duende», y que siguen teniendo vida, contenido y sentido en el mundo flamenco; y nos hizo ver que el flamenco es una parte del acervo cultural del pueblo andaluz, como algo que lo distingue y especifica dentro del mosaico musical de España. Haciendo alarde del aforismo latino «esto brevis et placebis», diré qué opinaba Lorca sobre estos términos:

CANTE JONDO: «El cante jondo -dijo Lorca- contiene las más variadas gradaciones del sentimiento humano puestas al servicio de la expresión más pura y exacta. En la literatura española no hay nada superior, en la justeza de los valores, a la inspiración revelada en esas coplas populares. La copla flamenca es la síntesis de la trayectoria humana en su continuo sufrir y padecer. Es decir, vivir la historia de la humanidad», cfr. «Importancia artística e histórica del primitivo canto andaluz, llamado Cante Jondo», publicado en «Noticiario Granadino», febrero 1922, como preparación al Concurso de Cante Jondo que se celebraría en la ciudad de los Cármenes durante los días 13 y 14 de junio de 1922, y del que Lorca fue uno de los artífices; unido siempre a don Manuel de Falla.

DUENDE: Sólo un artista podría hablar dignamente sobre este término lorquiano. El término «duende» puede coincidir con el de la genialidad expresiva. «Tener duende» es saber comunicar el profundo secreto emotivo del cante, baile y toque juntos. El duende es como la iluminación de la verdadera y misteriosa entraña del ritual del cante jondo. «El duende -escribió el poeta



granadino- es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Los grandes artistas del Sur de España, gitanos o flamencos, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende». Por ello, yo siempre he concebido el cante como un sistema complejo de vivencias. Algo que sólo se da en Andalucía. Y en este mismo sentido está la opinión de Allen Josephs: «Debe estar muy claro que no es casualidad que la procedencia de todo esto se encuentre en la tierra andaluza», cfr. «García Lorca y el Cante Jondo», Ed. Cátedra, Madrid, 1977. Me parece que Lorca estaba refiriéndose al pueblo andaluz. Pero si hubiera lugar a dudas, el poeta añadió: «... Yo he oído decir a un viejo guitarrista: «el duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre, de viejísima cultura, de creación en acto. Goethe -al definir a Paganini- dijo: «El duende es un poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica». Se cuenta que Manuel Torre decía a uno que cantaba: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque no tienes duende». También se sabe por tradición que el célebre cantaor El Lebrijano -el Viejo- solía decir: «Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo». Y la vieja bailaora gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡OLE! ¡Eso tiene duende!».

SONIDOS NEGROS: Manuel Torre, «el hombre de mayor cultura en la sangre», según Lorca, dijo esta espléndida y profunda frase: «TODO LO QUE TIENE SONIDOS NEGROS, TIENE DUENDE». Así se expresó el cantaor jerezano, el monstruo de la seguiriya gitana, mientras escuchaba a don Manuel de Falla su «Nocturno del Generalife». Y no hay verdad más grande, apostillé el eximio poeta granadino. Y, ¿qué serían esos «sonidos negros» que tanto impresionaron al poeta?. Así habló el poeta de Fuentevaqueros: «... Esos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde mejor llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe». Es cierto que Lorca no especifica la tierra andaluza, pero queda evidente -afirma su comentarista Juan Caballero- que ejemplifica la mejor emanación del duende, espíritu de la tierra en ese tipo de artistas al que llama «hombre de mayor cultura en la sangre» y que es al mismo tiempo definidor de los «SONIDOS NEGROS» (Manuel Torre).

MUSA: En el flamenco se dice que la Musa es la realización extrínseca de una sublimación artística y vivencial. La «vivencia», por lo general, define al flamenco como fenómeno extrínseco de la comunidad andaluza. La Musa, para Lorca, es una inspiración, una especie de divinidad, o maneras de hablar, relacionada siempre con momentos emocionales de momentánea inspiración. La Musa es parte inherente de todo artista flamenco. No está fuera de lugar, decir que la Musa está presente en toda manifestación artística.

ÁNGEL: Este término no ha llegado a tener la aceptación que los anteriores. Mientras a la Musa se le ha dado mucha importancia, el Ángel no ha sido aceptado plenamente en el flamenco. El «ángel» se concibe como una «gracia externa» para decir bien los cantes. Parece ser que se trata de una cualidad



permanente en el cante, cantaor y copla. Se habla, por tanto, de «estilos con ángel», «canta con ángel», «lo dice con ángel», etc. Pero, repito, no ha calado en el mundo flamenco. Y se dice que cuanto más profundo es un cante, menos ángel tiene. Es lógico. A veces, ha molestado el empleo del término «ángel», dada la naturaleza profunda de nuestros cantes. Sin embargo, Federico García Lorca supo captar perfectamente la esencia del mundo flamenco, y supo expresarlo en su obra poética y, de modo especial, en el «Poema del Cante Jondo». Lorca vivió, sintió y expresó la naturaleza metafísica del flamenco y de «lo flamenco».

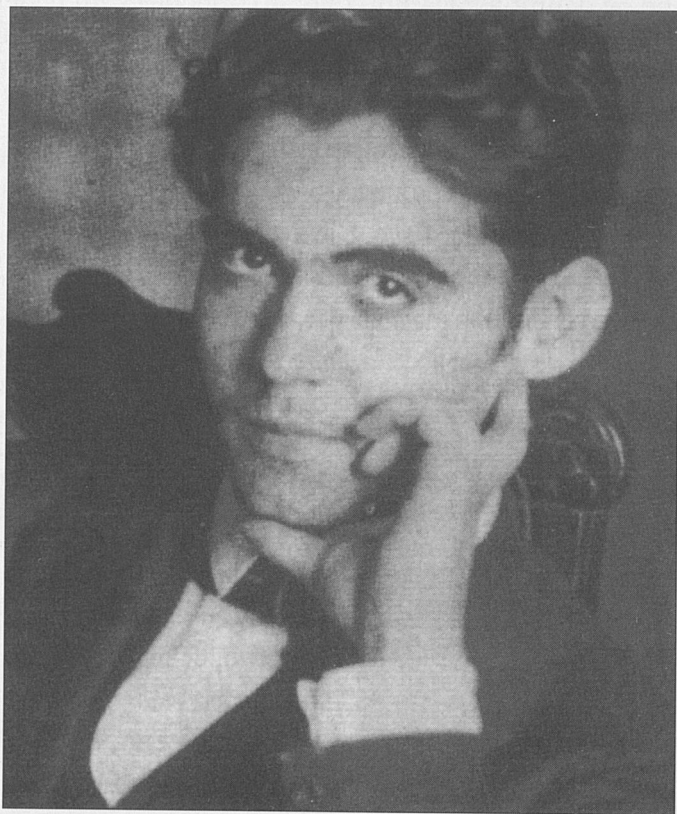


*Foto de juventud de
Federico García Lorca*



UTILIZACIÓN DE UNA REALIDAD FLAMENCA EN EL POEMA DEL CANTE JONDO, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA, PARÍS III.

Al ser el Flamenco una música y una cultura de tradición oral, estudiar su utilización en una obra literaria significa plantear el problema de la transcripción escrita de lo oral. En el caso que nos ocupa, se trata de analizar cómo una cultura culta de tradición escrita, la poesía, va a dar cuenta de elementos que pertenecen a una cultura oral surgida en un medio popular (1). Las conferencias de Lorca sobre el Cante Jondo (2), en particular la primera, cuya meta era preparar un clima propicio al desarrollo del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), son un testimonio valioso de la visión teórica, tanto musical como literaria, que tenía el poeta del Flamenco (3). Si, al querer clasificar el Cante Jondo en la categoría de cultura popular, Lorca perdió de vista algunos problemas, su análisis literario de las coplas flamencas es bastante juicioso y testimonia la profunda simpatía que el poeta sentía por el Flamenco. En esta misma conferencia, Lorca afirmó una norma esencial. Según él, el poeta profesional no debe imitar la cultural popular porque la corrompe y la deforma, sólo debe conservar sus esencias para inspirarse de ellas en su propia poesía.

«Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡como se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del

(1) Utilizamos la palabra «popular» en oposición a «culto» que hace referencia a una élite social e intelectual.

(2) GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984. La primera conferencia «Importancia histórica del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo», de 1922, fue modificada en 1932 y presentada con el título siguiente: «Arquitectura del cante jondo».

(3) Federico García Lorca y Manuel de Falla hacían una distinción, según ellos «esencial» que Lorca explica y justifica en su conferencia; véase: GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias*, I, op. cit., p. 51. Esta distinción que nosotros no repetimos, puede parecer un poco absurda —«cante flamenco» significaba originalmente «cante gitano», y el cante gitano por excelencia es el cante jondo—, pero se justificaba por las circunstancias ya que Lorca y Falla tenían que encontrar otra apelación para distinguir la caricatura, presentada como «cante flamenco», del modelo original.



hombre que sabe gramáticas!. Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación» (4).

Por lo tanto, este trabajo se propone analizar la aplicación de esta regla - el poeta no debe imitar sino inspirarse- enunciada por Lorca a su propia poesía y comentar sus elecciones entre los diferentes elementos flamencos. Al estudiar la utilización que hace de una realidad flamenca, se verá como la trasciende cuando la moldea con la poesía culta.

El rotundo éxito del *Romancero gitano*, publicado en 1928, hizo de Lorca un poeta presuntamente «popular». En nuestra opinión, este éxito influyó mucho en el público a la hora de apreciar y comprender el *Poema del Cante Jondo*, cuya publicación fue posterior puesto que tuvo lugar en 1931 (5). El «gitanismo», variante del populismo, que se le atribuyó a Lorca, le disgustó:

«Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podría ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy».

Con esta cita, vemos que lo que molesta a Lorca es la amalgama que se hace entre el poeta, su creación poética y el tema que utiliza. Ocurre otro tanto con *Poema del Cante Jondo*, es preciso diferenciar al poeta, fuera cual fuera su afición por el Flamenco, de su creación poética y del tema utilizado: el Flamenco. No fue porque Lorca escribió **Poema de la siguiriya** que se convirtió en creador de siguiriyas, desde luego, no era ése su propósito como ya lo explicó. El que el poeta empleara versos de coplas flamencas en sus poemas dio mucho que hablar: en su edición del *Poema del Cante Jondo*, Joseph Allen y Juan Caballero se esmeran en buscar sistemáticamente la copla flamenca a la que pertenece el verso citado, como si fuera una suma necesidad de cotejar la poesía con su fuente de inspiración. Benard Leblon piensa que Lorca hace estos «préstamos» para introducir en su poesía una referencia flamenca (7). Opinamos como él, sin embargo, creemos que estos «préstamos» no son más que la parte visible y fácilmente identificable de las influencias y que existen otras, mucho más sutiles, que demuestran que la creación ha transmutado su fuente de inspiración.

Algunos flamencólogos no entendieron bien las elecciones de Lorca en cuanto a la poetización de ciertos elementos flamencos y pusieron en tela de juicio sus conocimientos sobre el Flamenco. Ricardo Molina y Antonio

(4) GARCÍA LORCA, Federico, Conferencias, I, op. cit., p. 71-72.

(5) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo*, *Romancero gitano*, edición de Allen Joseph y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1977, p. 13.

(6) Tomamos la cita de: GRANDE, Félix, *Memoria del Flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, tomo 2, p. 499.

(7) LEBLON, Bernard, *Le chant profond de Federico García Lorca*, in *Hommage à Jean Louis Flechniakoska*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1980, p. 211 a 233.



Mairena, por ejemplo, le reprocharon el haber favorecido, en su libro de poema, a la Alta Andalucía a expensas de la Baja Andalucía (8), cuna del Flamenco, porque pensaron que la creación poética debía ser una copia exacta de su fuente de inspiración. Se olvidaron de la libertad de creación y del foso que existe entre el poeta y un cantaor. Lorca es un poeta profesional, culto, que escribe una poesía elaborada, pero que utiliza una fuente de inspiración, una materia prima, en este caso el Flamenco, para su propia creación literaria, y cuyo destino es la publicación a fin de ser leída, recitada en algunas ocasiones. Lo vimos anteriormente, el mismo poeta dijo que hubiera podido elegir otro tema para sus poemas. Sus intenciones son totalmente distintas de las de un cantaor que, aunque sepa leer y escribir -no era el caso de todos en el siglo pasado-, no posee la cultura erudita del poeta y que compone una poesía funcional para el cante. En efecto, no hay realmente búsqueda literaria en las coplas flamencas, lo que cuenta es expresar de manera sencilla y memorable sentimientos, pensamientos y vivencias para que perduren (9).

En el título, *Poema del Cante Jondo*, aparecen claramente las intenciones de Lorca: no lo titula sencillamente «Cante Jondo», sino que asocia la creación poética, «poema», a su fuente de inspiración, «Cante Jondo». Vuelve a repetir el mismo procedimiento en los títulos de las partes dedicadas a los diferentes cantes: **Poema de la Sigüiriya, Poema de la Soleá, Poema de la Saeta**. De esta manera, queda claro que su meta no es escribir sigüiriyas, ni acerca de ellas, sino que se vale de ellas como tema de sus poemas.

La parte titulada **Viñetas flamencas** nos ha llamado la atención, más particularmente porque la palabra «flamenco» aparece por vez primera en el poemario. En su conferencia, Lorca opone el término «flamenco» al de «cante jondo» y esta oposición se funda en un criterio de pureza (10). Dos poemas de esta parte tienen como protagonistas a dos cantaores que, aunque no son gitanos, son dos leyendas del Cante Flamenco; en particular, Silverio Franconetti, figura esencial de la época de los Cafés Cantantes. Ricardo Molina y Antonio Mairena le recriminaron de nuevo a Lorca, por el mismo deseo de realismo que explicamos anteriormente, el no haber inmortalizado a cantaores gitanos (11). Sin embargo, pensamos que Silverio Franconetti está en su lugar

(8) MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Flamenco*, 4ª edición, Sevilla-Granada, Librería Al-Andalus, 1979, p. 75: «Desde su Andalucía del Sacromonte, Lorca olvidó la Andalucía del Observatorio de San Fernando. Cádiz, Jerez, Huelva, brillan por su ausencia».

(9) GARCÍA PLATA, Mercedes, *La letra del Cante Flamenco y la poesía tradicional española*, mémoire de maîtrise, Paris IV, octubre 1986, p. 69 a 84.

(10) GARCÍA LORCA, Federico, Conferencias, I, op. cit., p. 51.

(11) MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Flamenco*, 4ª edición, Sevilla-Granada, Librería Al-Andalus, 1979, p. 75-76: «Las Viñetas flamencas nos dan que pensar. Existe una marcada antinomia entre la sustancia gitana del *Poema del Cante Jondo* y el dócil sacrificio que el poeta ofrece a los ídolos convencionales del cante que tenían que ser «no-gitanos»: Silverio y Juan Breva. No faltaba más que Antonio Chacón para que el triunvirato fuese completo».



en las **Viñetas flamencas** ya que es el instigador de la comercialización del Cante que, en opinión de Lorca, es responsable de la degeneración de la pureza original. Esta explicación es tanto más plausible cuanto que, en las partes anteriores, los protagonistas eran anónimos o simbolizados por pájaros que, para Lorca, son la suma expresión de la pureza original.

El poema titulado **Café Cantante** (12) es una perfecta ilustración poética de las teorías de Lorca acerca del Flamenco, expuestas en sus conferencias. En este poema, que pertenece a las **Viñetas flamencas**, el cante jondo aparece, por primera vez en el libro, en un lugar público, el café cantante. En efecto, en los poemas anteriores, sólo había evocaciones de lugares domésticos como la tierra, en **Paisaje** (13) y **Evocación** (14) o la cueva, en **Cueva** (15). Merced a estos elementos podemos comprender que, para Lorca, la tierra representaría el espacio andaluz del Cante Jondo, la cueva el gitano, mientras que el café cantante sería, un espacio nuevo, un lugar de síntesis y evolución. Se puede notar cierta teatralidad en la presentación de este nuevo espacio ya que los primeros versos del poema se parecen a una acotación escénica. Este recurso estilístico es bastante apropiado puesto que el nuevo lugar de representación del Cante Jondo es un tablado, o sea un escenario, lo que significa también que se asiste a su escenificación. Las «lámparas de cristal» pertenecen a un mundo sofisticado, elaborado que se opone al mundo primitivo y doméstico del «candil» y de los «velones» de los poemas anteriores. Con la metáfora «espejos verdes», los espejos han perdido su color original, esto puede significar que la imagen que reflejan es deformada, corrompida y tal vez traduzca una pérdida de identidad. El color verde de los espejos recuerda también los olivos de los primeros poemas del libro. La indicación «sobre el tablado oscuro» acaba la presentación del decorado, no obstante, el adjetivo oscuro, que remite a la penumbra de **Paisaje**, se puede interpretar como una amenaza. Todos estos elementos prefiguran cierta corrupción del Cante Jondo con su aparición pública. Una vez evocado el decorado, Lorca escenifica a una cantaora mítica, famosa por su interpretación de las siguiрийas, lo que explica que converse con la muerte -tema predilecto de este cante-:

«sostiene
una conversación
con la muerte».

Gracias a su cante, la Parrala puede comunicar con la muerte, personificada como en las coplas flamencas. Lorca poetiza de esta manera la magia del cante que permite dialogar con la muerte, así como con las generaciones antepasadas, y presenta el cante como memoria. La dualidad entre la muerte y la Parrala:

(12) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 191

(13) *Ibidem*, p. 144.

(14) *Ibidem*, p. 153.

(15) *Ibidem*, p. 161.



«la llama
no viene
y la vuelve a llamar»

es trágica ya que el dolor que motiva la llamada de la muerte no puede acabarse. La muerte no viene como si quisiera condenar a la Parrala a un sufrimiento perpetuo, por lo tanto a la pena desconsolada. Este hecho conmueve al auditorio, representado por una colectividad anónima:

«las gentes
aspiran los sollozos».

La sinécdoque «Las largas colas» evoca a los pájaros como en el poema **Paisaje**, donde trata de «pájaros cautivos». Estos pájaros, símbolos de pureza original para Lorca, quizás encarnen a los cantaores primitivos. Sin embargo, el calificativo «de seda» indica que la pureza original se ha vuelto más sofisticada, lo que puede traducir una amenaza, hipótesis confirmada por el complemento «en lo sombrío». En conclusión a este comentario, se puede decir que el poema **Café cantante** ilustra el proceso de sofisticación que sufre el Cante Jondo con su aparición pública. Ésta es culpable, en opinión del poeta, de su corrupción, corrupción que Manuel de Falla y él mismo trataron de combatir con el concurso de Cante Jondo de 1922.

En cuanto al aspecto formal, ya se dijo anteriormente que el propósito de Lorca no era escribir coplas flamencas, ni imitarlas. Sin embargo, como lo señalara Bernard Leblon (16), existen algunas influencias formales tal como la asonancia y la sucesión de versos cortos, que permiten al poeta conservar el carácter elíptico de las coplas flamencas. Varias características formales de los poemas que componen el libro dejan pensar que fue la copla cantada y no la copla escrita o transcrita, ajena al cante, la que debió de inspirar al poeta. Esto explicaría la gran irregularidad métrica que reina en todo el libro ya que la referencia del poeta no es el octosílabo escrito sino el verso melódico, el tercío. Éste, al ser una unidad musical, puede tener una métrica variable. La influencia del cante explica la presencia del grito flamenco característico: «¡ay!» que aparece en varios poemas.

Esta influencia también puede justificar la presencia de estribillos en varios poemas, aunque creemos que no son realmente estribillos sino un recurso para transcribir poéticamente las repeticiones de versos, a veces con algunas variantes, como el uso del diminutivo o de las muletillas enfáticas, tan frecuentes en la interpretación de los cantes flamencos. El poema **La soleá** (17) es una perfecta ilustración de este fenómeno. En primer lugar, se anuncia el tema en un terceto octosilábico:

(16) LEBLON, Bernard, *Le chant profond de Federico García Lorca*, op. cit., p. 211 a 233.

(17) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 160.



«Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón inmenso».

Después se repite, escrito es bastardilla, el primer verso:

«Vestida con mantos negros»

que aparece de nuevo entre los dos siguientes tercetos octosilábicos, como una letanía obsesionante:

«Piensa que el suspiro tierno
y el grito desaparecen
en la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el balcón abierto
y el alba por el balcón
desembocó todo el cielo».

El poema concluye con la repetición del primer verso afectado de variantes típicas de la interpretación flamenca: el grito con glosolalias «Ay, yayayayay» y la muletilla enfática «que», utilizada a menudo por los cantaores para rematar un tercío:

«¡Ay yayayayay
que vestida con mantos negros!».

A título de comparación, proponemos la siguiente transcripción de una soleá cantada por la Niña de los Peines, cantaora contemporánea de Lorca y admirada por él.

copla transcrita:

Soy piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar

copla cantada:

Soy piedra y perdí mi centro ¡ay! (pausa leve)
Soy piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo ¡ay!
mi centro vine a encontrar
Soy piedra y perdí mi centro
¡ay! me arrojaron al mar (18)



Se puede apreciar como, en esta copla interpretada, el primer verso sirve de introducción al cante, compuesto esencialmente por el cuarteto octosilábico. Se usan de nuevo los dos primeros versos, con una variante, la muletilla enfática «¡ay!», a modo de conclusión. Esta técnica que consiste en repetir para concluir, rematar, es muy usual en el cante flamenco y lo que importa es romper el ritmo, introduciendo variaciones, para indicar el final de la interpretación de una o varias coplas.

Hemos constatado también que la sucesión de poemas que compone el **Poema de la Siguriya gitana** (19) evoca la progresión de un cante por seguriyas. En efecto, tenemos primero la creación de un ambiente con **Paisaje**, la aparición de la guitarra: **La guitarra**, el grito: **El grito**, la ruptura: **El silencio**, la interpretación de la copla: **El paso de la Siguriya** y finalmente, el efecto producido por ésta: **Después de pasar, Y después**.

Bernard Leblón había advertido ya que el poema **Sorpresa** (20) se desarrollaba como una copla cantada:

«Parmi les poèmes placés sous le signe de la Soleá, il en est un en particulier, **Sorpresa**, qui se développe comme une copla chantée, avec un thème initial donné par le premier tercet d'octosyllabes:

'Muerto se quedó en la calle`
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.'

Suivi de quelques variations très 'flamencas':

'¡Como temblaba el farol!
Madre.
¡Como temblaba el farolito
de la calle!'

puis d'un nouveau tercet octosyllabique de confection plus élaborée:

'Era de madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.'

et enfin la reprise du premier tercet allongé par quelques chevilles emphatiques:

'Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie'. (21)

(18) *La Niña de los peines*, colección «Leyendas del Cante», EMI 7991372.

(19) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 144-152.

(20) *Ibidem*, p. 159.

(21) LEBLON, Bernard, *Le chant profond de Federico García Lorca*, op. cit., p. 211 a 233.



Este poema, según Bernard Leblon, es el más «flamenco» del libro en su espíritu y en su forma, pero, en nuestra opinión es también el más representativo de la diferencia que existe entre el poeta y su fuente de inspiración. En efecto, el tema elegido, o sea la muerte de un ser masculino, «muerto», en una reyerta, «puñal en el pecho», es típicamente flamenco. Como en las coplas flamencas, el poeta evoca en pocos versos el drama humano de este hombre muerto en el anonimato más completo, «no lo conocía nadie». El estilo es también muy elíptico, no está mencionado el motivo de la puñalada, y como información, sólo hay vagas indicaciones espaciales «en la calle» y temporales «Era de madrugada». Se acentúa el aspecto dramático de este poema con la imposibilidad de identificar a la víctima:

«... Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abierto al duro aire»

es decir que nadie podrá vengar a este hombre, o peor aún, nadie podrá honrar su memoria. Cuando se conoce la importancia de la memoria en el Flamenco (22), se comprende mejor el alcance trágico de estos versos.

A modo de cotejo, citaremos dos coplas de seguriyas que tienen el mismo tema que el poema **Sorpresa**:

Mataron a mi padre
de mi corazón
lo mataron en Viernes Santo
día de la pasión (23).

Mataste a mi hermano
no te he de perdonar
lo mataste liadito en su capa
sin hacerte nada (24).

En estas dos coplas, al contrario del poema, la víctima, aunque muriera de manera similar, pudo ser identificada por su familia. Al añadir al tema de la muerte violenta la noción de anonimato, Lorca le dió a su poema un alcance trágico mayor que el que existía en las dos coplas flamencas citadas. Es el encabalgamiento muy brutal del segundo terceto, que separa al sujeto «nadie» del verbo «pudo», el que pone de manifiesto la imposibilidad de identifica-

-
- (22) Félix Grande desarrolla ampliamente este tema, es decir el Flamenco como memoria de una comunidad, en su libro que se titula precisamente *Memoria del Flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- (23) MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975, p. 128.
- (24) FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto, PÉREZ OROZCO, José María, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Ayuntamiento de Sevilla, 1983, p. 398.
-



ción de la víctima. Lorca utiliza un tema tradicional flamenco pero lo trasciende al trabajarlo, moldearlo con recursos, tal como el encabalgamiento, que son propios de la poesía escrita, culta. Las similitudes entre el poema y una copla cantada son numerosas (25): repeticiones de versos con variaciones, referencia a la madre, utilización del diminutivo «farolito» y de la muletilla «que». Sin embargo, este poema demuestra también que, a pesar de las apariencias, existe una ruptura entre el Flamenco y Lorca, poeta profesional que escribe poesía culta.

En el **Diálogo del amargo** (26), el poeta vuelve a recurrir al tema de la muerte como elemento dramático, pero se aleja voluntariamente de su fuente de inspiración al escenificar, en el sentido propio de la palabra, la representación de la muerte como fatalidad y tragedia. La temática, en particular la omnipresencia de la muerte, característica del Flamenco, es un punto común entre Lorca y su fuente de inspiración, como se acaba de ver. En varios poemas se encuentra a la muerte personificada como en las coplas flamencas:

en **Café cantante**:

«La Parrala sostiene
una conversación
con la muerte» (27).

en **Malagueña**:

«La muerte
entra y sale
de la taberna» (28).

ejemplo de copla flamenca:

Pasó la muerte a mi lado
le dije que la quería
y allí me dejó plantado (29).

Se puede decir que la muerte es el tema central y la finalidad del libro puesto que éste se acaba con el **Diálogo del Amargo** y el último poema, **Cruz** (30), evoca la muerte como fin de un itinerario.

(25) Por cierto, el cantaor Camarón de la Isla interpretó por bulerías el terceto inicial de este poema, en «Homenaje a Federico» en *La leyenda del tiempo*, 1979, (8388322 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

(26) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 212.

(27) *Ibidem*, p. 191.

(28) *Ibidem*, p. 197.

(29) FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto, PÉREZ OROZCO, José María, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, op. cit., p. 166.

(30) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 205.



En las conferencias, Lorca expresó también su admiración por la poetización de lo invisible, en particular del viento, en las coplas flamencas. El poeta se inspiró de este recurso en el poema **Silencio** (31):

«Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo».

Sin embargo, se puede notar en este poema, la voluntad por materializar lo indecible al atribuirle al silencio características que no suele tener. En este caso, el poeta va más lejos que las coplas flamencas que utilizan generalmente la personificación.

La presencia de señales funestas es otra convergencia entre el poeta y su fuente de inspiración:

«junto a una blanca serpiente
de niebla» (32).

«Sobre el cielo negro
culebrinas amarillas» (33)

ejemplo de copla flamenca:

Una nohecita de luna
vi al sepulturero
cavando mi sepultura (34).

Como ya lo advirtiera Bernard Leblon (35), la perfecta coincidencia del registro de las imágenes a los temas, es una característica estilística común entre el poeta y su fuente de inspiración:

«Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento» (36).

(31) *Ibidem*, p. 149.

(32) *Ibidem*, p. 150.

(33) *Ibidem*, p. 193.

(34) MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, op. cit., p. 77.

(35) LEBLON, Bernard, *Le chant profond de Federico García Lorca*, op. cit., p. 211 a 233.

(36) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 148.



«El sollozo de las almas
perdidas
se escapa por su boca
redonda» (37).

ejemplo de copla flamenca:

El carro de mi fortuna
poco tiempo me duró
cuando más a gusto estaba
el eje se me quebró (38).

Respecto a su fuente de inspiración, el poeta aporta una nueva dimensión: la vista, propia de lo escrito. En efecto, como el Flamenco es una cultura oral, es esencialmente voz y oído, hecho que notó Lorca, puesto que en la evocación que hizo de Juan Breva, escribió:

«Como Homero cantó
ciego» (39).

Con el encabalgamiento, el poeta pone de manifiesto un conflicto entre la voz, el oído y la vista. Este procedimiento, característico de lo escrito, no tiene equivalente en lo oral. En efecto, las bruscas rupturas de voz que se producen en el cante sólo expresan un conflicto entre la voz y el oído. Tenemos aquí la confirmación de que el encabalgamiento contribuye a alejar al poeta de su fuente de inspiración, como ya se dijo en el comentario del poema **Sorpresa**.

Lo escrito es un recurso suplementario que el poeta tiene a su disposición para crear sentido. Por ejemplo, la disposición de los versos evoca la forma de una guitarra en dos poemas que la tienen por tema: **La guitarra** (40) y **Adivinanza de la guitarra** (41). En el poema **Puñal** (42), las palabras están colocadas de manera a perfilar esta señal funesta y mortífera que es el puñal. La irregularidad métrica del poema **Pueblo** (43) permite dibujar una E, vocal tónica y fundamental de la palabra pueblo.

Esta elaboración en la disposición de los versos y esta construcción, propiamente dicha, del poema ponen en tela de juicio su simplicidad aparente, marcando así otra ruptura fundamental entre lo escrito y lo oral, por lo tanto entre la poesía y su fuente de inspiración, el Flamenco.

(37) *Ibidem*, p. 177.

(38) MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, op. cit., p. 99.

(39) GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, op. cit., p. 190.

(40) *Ibidem*, p. 146.

(41) *Ibidem*, p. 200.

(42) *Ibidem*, p. 156.

(43) *Ibidem*, p. 155.



La cultura erudita de Lorca constituye otra divergencia con su fuente de inspiración. En varias ocasiones, el poeta recurre a esta cultura erudita exterior al Flamenco para estilizar un espectáculo o un paisaje flamencos. En el poema **Procesión** (44), hace referencia a elementos culturales ajenos al Flamenco para crear un espectáculo fantástico:

«Por la calleja vienen
extraños unicornios.
¿De qué campo mitológico?
Más cerca,
ya parecen astrónomos.
Fantásticos Merlines
y el Ecce Homo,
Durandarte encantado,
Orlando furioso».

En el poema **Chumbera** (45), se vale de la mitología griega para evocar y caracterizar un paisaje típicamente andaluz:

«Laoconte salvaje.
[...]
Dafne y Atis
saben de tu dolor
inexplicable.»

En el Romancero gitano, este procedimiento se invierte. En efecto, son los paisajes o los elementos naturales los que adquieren características propias del Flamenco o del mundo gitano; citemos, por ejemplo, la famosa metáfora del **Prendimiento de Antoñito el Camborio** (46):

«El día se va despacio
la tarde colgada a un hombro
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos».

Pero esta técnica marca ya una etapa ulterior en la poesía de Lorca.

Para concluir este largo análisis, donde se trató de demostrar que era sobre todo la copla flamenca, en particular la copla cantada, la que había influido en el poeta desde el punto de vista formal, estilístico y temático, se puede decir que Lorca fue fiel a su norma de no imitar la cultura popular sino de conservar sólo sus «esencias». No obstante, el poeta volvía a elaborar y a

(44) *Ibidem*, p. 169.

(45) *Ibidem*, p. 203.

(46) *Ibidem*, p. 263



moldear estas influencias en el marco de la escritura poética, aportando la dimensión de lo escrito a esta cultura ante todo oral. Este punto constituye, a nuestro parecer, la originalidad de *Poema del Cante Jondo*.

Por otra parte, opinamos que sería interesante aplicar esta lectura explicativa del funcionamiento de transcripción y escritura de una cultura oral, dentro del marco de la poesía culta, a otras obras de inspiración popular de Lorca, como *Romancero gitano*, *Primeras canciones* o *Canciones*, o de otros autores menos conocidos, pero que se inspiraron también del Flamenco, como Fernando Villalón, en su libro *Andalucía la Baja*.



Retrato de García Lorca,
por Párraga



*Retrato de Manuel de Falla,
atribuido a Picasso.*



GRANADA, 1922. MANUEL DE FALLA REIVINDICA AL FLAMENCO

BERNARD LEBLON

UNIVERSIDAD DE PERPIÑÁN (FRANCIA)

Sobre el concurso de Granada del 22 se podría hacer una conferencia de un par de horas desarrollando el tema: «No voy a hablar de...» Desde luego, no voy a detenerme en la presencia o participación de los intelectuales y artistas: escritores y poetas, entre los cuales destacaban Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, los hermanos Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, el mexicano Alfonso Reyes (que reside en España entre 1914 y 1924), Tomás Borrás, Salvador Rueda, Edgar Neville (más conocido todavía como cineasta), sin olvidar el papel esencial del joven Federico García Lorca, quien acaba de cumplir los 24 años, ya autor del *Libro de Poemas*, publicado en año anterior; pintores como Manuel Ángeles Ortiz, Ignacio Zuloaga y Zabaleta, que ha pintado ya, en París, su «España Negra»; el catalán Santiago Rusiñol y el inglés Wyndham Tyrol; músicos (desde luego) como Falla, Turina, Pedrell, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Robert Gerard, Angel Barrios... y Andrés Segovia, Miguel Salvador, Fernández Arbós, Pérez Casas... No evocaré tampoco el papel de los profesionales del cante, de baile o de la guitarra: Chacón, Manuel Torre, la Niña de los Peines, Juana la Macarrona, Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Amalio Cuenca y Manuel Jofré. Sobre estos aspectos del concurso todo está dicho ya en varios artículos y sobre todo en el extenso capítulo titulado: «¡Don Manuel, que nos vamos!», en *Memoria del Flamenco* de Félix Grande, con un duende, además, insuperable. Aunque esto pueda pasar por una trivial alabanza de circunstancias, no puedo dejar de decirlo porque le envidio demasiado esa manera muy suya de seguir siendo poeta cuando escribe en prosa, una prosa con estremecimiento de poema, como la de Federico. Este escrito fundamental de Félix Grande se apoya en una bibliografía básica imprescindible (12 títulos), que se puede completar hoy con 8 obras no citadas, publicadas entre 1974 y 1986. A eso hay que añadir algunos artículos publicados en *Candil* y en *Sevilla Flamenca*, una crónica del concurso en cinco entregas, escrita por Luis Suárez Ávila en 1972 para el periódico *Ideal*, otra en el *Diccionario enciclopédico e ilustrado del Flamenco*, de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (1988), otro artículo de Félix Grande sobre «García Lorca y el Flamenco» y uno de Suzanne Byrd sobre «La fiesta del Cante Jondo de Granada», también publicados en 1988, y algunas ponencias y conferencias presentadas en



diversos congresos entre 1983 y 1990. Puede parecer mucho y es poco, en realidad, si consideramos la importancia de los datos musicológicos contenidos en la conferencia de 1922 titulada: *El Cante jondo (cante primitivo andaluz)*, fuente y base de cuanto se ha escrito hasta ahora sobre los orígenes del Flamenco y los aspectos mas característicos de esta música singular. Podemos observar, por otra parte, que, en los libros y artículos citados, dominan los juicios negativos y que los autores suelen evocar el «fracaso» del concurso, debido según algunos, a la eliminación previa de los profesionales y al hecho de que los organizadores eran intelectuales todos, ajenos en su mayoría al mundo del flamenco. El silencio de muchos pudiera interpretarse como una forma de pudor o, quizá, de desconfianza inspirada por el supuesto «gitanismo» de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Por eso, hay que saludar y encarecer el esfuerzo casi solitario de Félix Grande para rehabilitar el «flamenquismo» del gran poeta granadino y enjuiciar de manera más desapasionada -o más objetiva, por lo menos- el acontecimiento del 22.

Desde luego, no voy a repetir una crónica de los hechos, tan pormenorizados en otros escritos, ni tampoco abordar el tema polémico de la trascendencia del concurso y me conformaré con analizar la actitud de los intelectuales y sobre todo la argumentación musicológica de los organizadores.

En un libro muy polémico y por lo tanto muy discutible, titulado *Teoría romántica del Cante Flamenco* (publicado por la Editora Nacional en 1976), Luis Lavaur, especialista del turismo, califica de «neojondista» -sinónimo, para él, de «neorromántica» -la postura de Falla y García Lorca y, desde luego, la afición de los intelectuales que acudieron al concurso. La sustitución del término «flamenco» por el de «cante jondo» traduce, según Lavaur, «el ambicioso objetivo regeneracionista de la empresa» y, por añadidura, el tachable elitismo de sus organizadores, quienes levantaron un altar para el dios «Pueblo», o según los propios términos del autor, sentaron «Su Majestad el pueblo, en un trono intelectual», volviendo al mismo tiempo las espaldas al pueblo verdadero, o sea a las capas populares que seguían deleitándose con fandanguillos triviales y *flamenco* de mala cepa. El romanticismo de la elite que acudió a la Plaza de los Aljibes se manifestó, asevera Lavaur, hasta en sus atavíos, ya que las señoras lucían trajes de la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la estética «neojondista», se limita, según el mismo autor, a la «valoración de la ruina» -única explicación posible del éxito que tuvo en la época Diego Bermúdez «El Tenazas», con sus setenta y dos años a cuestas y de la veneración que gozó, mas recientemente, otro veterano del cante, Pepe «El de la Matrona». A eso se añade la «amusicalidad», bautizada «duende» por Federico García Lorca en otra de sus conferencias, y el culto de lo crudo y horrendo, reacción evidente y brutal contra el sentido estético de la mayoría.

Exponiéndome al riesgo de engrosar las filas de los turistas extranjeros fascinados por el exotismo gitano-andaluz, no puedo dejar de subrayar que el libro de Lavaur es una mera reacción clasista, tan elitista e intelectual como la actitud dicha «romántica», y manifiesta el total hermetismo, el espíritu conservador y la ignorancia sentenciosa o la pedantería inculta de quien se dice «melómano casticista y de buena fe». La buena fe no casa con la



polémica y los escritos partidistas y mordaces, sean antitaurinos o anti flamencos, no pueden reivindicarla. Si Falla y García Lorca son, para Lavour, románticos rezagados, él mismo se dará cuenta, al afirmarlo, de que se inscribe en la retaguardia neocasticista y anti flamenquista ilustrada, en otros tiempos, por algunos intelectuales de la generación del 98 y epígonos a veces menos cultos, tales como Eugenio Noel, Francisco de Paula Valladar o Joaquín Corrales Ruiz.

La contienda entre antiguos y modernos ha de ser eterna, como las oleadas sucesivas de clasicismo y vanguardismo, pero, a pesar de las apariencias, no se trata aquí de una mera cuestión de moda. La noción de arte popular surge, en Europa hacia el final del siglo XVIII, en el momento en que salen los primeros brotes de lo que va a ser el cante flamenco. El fenómeno tiene íntima relación con el despertar histórico de los pueblos y la aparición de ciencias nuevas a lo largo del siglo XIX -*volskunde* (1806), *etnología* (1838), *folklore* (1846)- inspiradas, en su origen, por teorías evolucionistas, etnocentristas o aristocráticas de la cultura. Hoy, todo el mundo sabe -salvo algunas excepciones- que todos los idiomas no derivan del hebreo, que todos los mitos no proceden de los arios y que el folklore no es una deformación plebeya de la cultura aristocrática. La historia de las relaciones complejas entre arte popular y arte culto es casi tan antigua como la cultura de la humanidad, aunque la discusión es forzosamente posterior a la constitución de castas. Conocemos todos el papel decisivo de la jarcha y del zéjel populares en la elaboración de la lírica europea; todos hemos podido olfatear la inspiración popular en poetas tan cultos como el Arcipreste de Hita, el marqués de Santillana, Lope de Vega o Góngora. A ninguno de ellos se atreverá nadie a llamarlo «romántico», y el caso, más moderno, de Federico García Lorca es totalmente similar. El autor del *Poema del Cante Jondo* y del *Romancero Gitano* saca su inspiración de la poesía más auténtica de su tierra, sea culta o popular, antigua o moderna. En el dominio de la música, los ejemplos, tan conocidos, de Falla, Albéniz, Turina, Ravel, Debussy, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, etc., etc... parecen constituir un fenómeno de escuela o de moda musical, pero es obvio que la música de la elite se ha alimentado, en todos los tiempos, con la música del pueblo, si bien, en este caso como en el de la literatura, los influjos e intercambios se han efectuado casi siempre en ambas direcciones. La novedad, en la segunda mitad del siglo XIX y primera de éste, es una valoración del arte popular que desembocará en la investigación, la recolección de romances, canciones y cuentos, hasta el descubrimiento tan reciente de las jarchas. La novedad para los músicos rusos, franceses o españoles, es la confrontación con sistemas musicales modales desconocidos u olvidados, capaces de regenerar un arte anquilosado, llamado clásico por soso y aburguesado. La novedad para muchos artistas de la época -pintores, músicos, poetas- es el encuentro con una fuente de inspiración antiquísima y siempre viva, apta para descongelar la frialdad académica al uso. La suerte para Federico es impregnarse desde niño en la cultura más rica y honda de Europa, la de Andalucía, y hallar en la música de su tierra, más especialmente en el cante gitano, un eco de su



ansia de expresividad total, una sed de paroxismos, un anhelo de poesía «para abrirse las venas».

Inspiración no significa imitación. Podemos encontrar en la obra poética de García Lorca una buena cantidad de referencias tanto a la cultura popular como a la poesía culta (1), pero nunca una imitación servil de los modelos, y, por otra parte, siempre es posible utilizar algunos versos octosílabos para cantarlos por soleá, por bulerías o por lo que sea, pero, a pesar de los raptos efectuados por ciertos profesionales del cante, es fácil comprobar hojeando la obra del poeta granadino, incluso el *Poema del Cante Jondo*, que la idea de hacer coplas le era totalmente ajena, como lo afirmaba él mismo en su famosa conferencia sobre el *Cante Jondo*:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡como se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas!. Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación (2).

Sin embargo, en el terreno musical, valiéndose de su educación, Federico García Lorca adaptó algunas canciones populares, siguiendo una moda de la época, quizá para hacerlas más asequibles a unos oídos cursilones, ensordecidos por el academismo vigente. Quería ser, en cierto modo, intérprete entre dos mundos artísticos que dominaba perfectamente. Ser fiel traductor de lo jondo es también lo que anima a Federico cuando escribe el *Poema del Cante Jondo* o *El Romancero gitano*. Quiere comunicar a sus lectores la emoción pura, empapada de duende, que brota de forma al parecer espontánea en las coplas flamencas:

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la «siguiriya» y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional (3).

Aquí están todos los elementos del arte poético lorquiano. Aun cuando utiliza el verso narrativo por excelencia, el de romance, García Lorca quiere huir de la anécdota -de ahí el rechazo de un romance tan famoso y anecdótico como *La casada infiel*-. Lo que proponen sus poemas es una visión estilizada, muy flamenca, de su Andalucía, con sus campos de olivos y sus gitanos altivos, apasionados y fantásticos; una sucesión de ambientes nocturnos, de juergas o de duelos, y lo más difícil, sin duda, la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio receptivo el cante con duende. No le interesa el relato, sino la sugestión de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas. Cuando se encienden las estrellas, lo que queda del horizonte puede borrarse. Los paisajes se limitan, como en la lírica popular, a los elementos imprescindibles cargados de significaciones animistas o de connotaciones simbólicas. Lejos del colorido pintoresco y de la viñeta folklórica, el poema lorquiano refleja el ¡ay! degollado de la seguiriya, el silencio vibrante y patético que sucede a los tercios estallados de la copla cantada y los raros melismas orientales que enroscas sus versos:



como tallos de parra
encendidos (4).

La influencia del *cante* en Federico García Lorca carece de efectos «populistas» y conocemos sus reacciones frente al éxito, a veces sospechoso, de su *Romancero gitano*, su miedo a pasar por un poeta «salvaje» y mal educado, agitanado o aflamencado. En una entrevista con Gil Benumeya, en 1931, el poeta declaraba:

De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiiriya gitana -o el polo o la caña- o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto (5).

Lo que quiere sacar del *cante jondo* es la ausencia de medias tintas, el patetismo absoluto, el grito espeluznante de Silverio capaz de agrietar los espejos, la voz que duele, el verso que hiere profundamente. Ni la hermosura ni el dolor se pueden contar; sólo se pueden hundir en lo ojos y en la carne como una flecha, como una navaja. Lorca no se conformó con prestar su voz a los seres humildes y a las cosas diminutas, quiso también expresar lo inexpresable.

Puede clasificarse de romántica esta actitud poética aunque es de todos los tiempos. Siempre han coexistido los paladeadores de sensaciones fuertes y los amantes de suavecitas chucherías. Es cuestión de temperamento o de gusto, y de eso no se discute. Por encima, dedicar, como el Sr. Lavaur, un libro de más de 200 páginas a lo que se odia es mero masoquismo si no es desahogo psicoanalítico. Personalmente, me fastidia el monopolio dictatorial que ejerce, por lo menos en mi tierra, la música llamada clásica, o grande, en las cadenas de Radio Nacional, por ejemplo, pero me parece que la afición a Bach o Mozart no debería incapacitar a los oyentes para el aprecio de otras músicas. Es cierto, sin embargo, que el uso exclusivo de la escala temperada y de la armonía de tipo occidental empobrece realmente el oído, lo mismo que el hecho de comer únicamente jamón York con puré te atrofia irremediablemente el gusto. Por lo tanto, el interés de lo intelectuales y artistas, y especialmente de los músicos, por el flamenco, antes y después del 22, corresponde no tanto con una moda como a la necesidad de «reactivar» un arte decadente y moribundo con una aportación de sangre nueva y viva.

Estas consideraciones nos llevan naturalmente al análisis del contenido musicológico del texto de 1922 titulado *El «cante jondo», cante primitivo andaluz*. No me refiero a la conferencia de idéntico título -salvo la inversión: *primitivo canto andaluz*-, leída por Federico García Lorca el 19 de febrero del mismo año en el Centro Artístico de Granada, que, muy pronto, deriva -magníficamente, desde luego- hacia los aspectos literarios de la copla, sino al texto publicado anónimamente con motivo del concurso y que es obra legítima del maestro Falla. Ahí arraigan, como queda dicho, casi todas las teorías e hipótesis desarrolladas posteriormente sobre los orígenes del flamenco, salvo la tesis hebrea expuesta por Máximo José Kahn, alias Medina Azara, en un artículo de la *Revista de Occidente* publicado en 1930, y combatida después por Hipólito Rossy (6).



Los hechos citados por Falla al principio de su exposición, como «factores históricos», son tres: 1º) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, 2º) la invasión árabe y 3º) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. La primera hipótesis estriba en una serie de confusiones que se reflejan en los textos de Pedrell utilizados por Manuel de Falla. Existe una primera confusión entre la liturgia bizantina y la música griega antigua, debida a los propios bizantinos, quienes se esforzaron en relacionar su música litúrgica con la teoría musical de los griegos y adoptaron los nombres de los modos griegos con extrañas trasposiciones: El modo de mi (dórico) se llamará frigio, el modo de ré (frigio) se llamará dórico, etc. Se trataba de buscar -como en 1922 para el flamenco- un origen prestigioso, cuando, en realidad, la música bizantina procede del sistema modal sirio.

La segunda confusión es la que hace Pedrell cuando llama «bizantina» a la liturgia hispánica primitiva, también llamada equivocadamente «mozárabe», tratándose de cantos litúrgicos anteriores a la ocupación efímera de parte de Andalucía por los bizantinos (segunda mitad del siglo VI y principio del siguiente) y, desde luego, anteriores a la España musulmana y mozárabe. De todos modos, es ocioso buscar una relación entre el flamenco y la música litúrgica primitiva de España, llámese hispánica, mozárabe o de otra forma, ya que, como tuve la ocasión de recordarlo en el congreso de Badajoz, esta liturgia, suprimida por el papa Gregorio VII en 1081, desapareció casi totalmente en su aspecto musical, a pesar de la reconstitución efectuada en seco por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros cuatro siglos más tarde, porque estaba escrita en neumas, sin ninguna precisión de tonalidad (7).

Puede parecer contradictorio el hecho de que, después de evocar, en su 2º punto, «la invasión árabe», Falla cita una frase de Pedrell, donde el maestro catalán afirma:

Nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos (8).

En realidad, se trataba de señalar algunos elementos musicales comunes a casi todas las músicas orientales y, entre otras, a las de los bizantinos y de los árabes. Estos elementos, también característicos del cante jondo, son los que Falla va a presentar y comentar a continuación. Sin embargo, al llegar a su tercer punto, el músico gaditano insiste en la aportación gitana:

*Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la **siguirilla** formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantes sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen?. A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata como se los incorpora a la vida civil, **castellanos nuevos**, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados **gitanos bravíos** (9).*



En el párrafo siguiente, Falla precisa que dichas tribus gitanas vinieron «del Oriente», expresión que volvemos a encontrar en el segundo apartado del texto titulado «coincidencias con los cantos primitivos de Oriente». Se trata del análisis de los puntos comunes al cante jondo, y más particularmente la siguiiriya, y a las músicas orientales, con una precisión significativa expuesta en las tres líneas de presentación:

Los elementos esenciales del cante jondo presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

La mención de la India, repetida luego en el comentario, es alusión bastante clara a la aportación gitana, mientras que no aparece, a continuación, ninguna referencia, ni siquiera implícita, a moros ni a bizantinos. ¿Cómo hay que interpretar esta incongruencia aparente?. Conocemos de modo suficiente las circunstancias mismas del concurso del 22. Sabemos que se trataba, para los organizadores, de rehabilitar una música comúnmente despreciada, considerada como propia de los bajos fondos, de un populacho hediondo, una chusma de borrachos... y gitanos. La palabra «flamenco» y «gitano» son tan asquerosas y odiosas en la época que hay que buscar substitutes. Para los gitanos, Falla recuerda que se les llamó «castellanos nuevos» en el momento de su sedentarización forzosa, antes de que la ley de Carlos III (1783) prohibiese de igual modo los dos nombre evocadores de una «raza maldita». El propio Federico, acosado por los antigitanos, tiene que hacer concesiones y distinguir dos categorías de gitanos:

Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; esos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos (10).

La distinción ya aparecía en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, publicado en 1914. Basta con hacer una comparación de los dos retratos de la obra, el primero titulado «los húngaros» y el segundo «los gitanos». Sin embargo, los gitanos que pasaban por Moguer eran «canasteros» o «gitanos bravíos», como los llama Falla, y no los «flamencos», estas familias honradas, asentadas en Andalucía desde hace siglos y dueñas del cante jondo.

En cuanto a la palabra «flamenco», en su entrevista con Bagaría, en 1936, Federico García Lorca opone el *canto gitano* (sinónimo de *cante jondo*) y el *flamenco*:

Muy poca gente conoce el canto gitano porque lo que se da frecuentemente en los tablados es el llamado flamenco, que es una degeneración de aquél (11).

En la conferencia del 22, Falla es más explícito. Si dejamos aparte ciertas rarezas en la genealogía de los cantes (la siguiiriya sería la madre de todos los cantes, incluso de los martinetes y de las soleares), la denominación *cante jondo* correspondería, poco más o menos, con el grupo de cantes que llamamos hoy «básicos» o «primitivos». La palabra *flamenco* se aplicaría únicamente a los cantes derivados del folclore andaluz, como los de la familia de los fandangos (Falla cita las malagueñas, granainas y rondeñas), o también como las sevillanas, las peteneras, etc.

Sabemos que el desprecio por el flamenco era grande, que la oposición a la celebración del concurso ha sido fuerte, como lo muestra la conocida polémica



ca que estalló en la época. Se trata, pues, para los organizadores, de convencer a las autoridades, a quienes se les pedía importantes subvenciones (12.000 pts.), de que el flamenco no era lo que ellos imaginaban. Era necesario presentar una argumentación científica, demostrar que el *cante jondo* podía reivindicar un parentesco con algunas músicas nobles o prestigiosas, tales como la de la liturgia bizantina o la de las cortes musulmanas. Desde luego, ni Falla ni García Lorca compartían el desprecio de la mayoría por los gitanos. Ambos tenían buenos motivos para apreciarlos y quererlos. De ahí el juego de pasapasa donde los gitanos, escondidos un tiempo detrás de bizantinos y moros, vuelven a surgir finalmente a través de su patria de origen, la India. Manuel de Falla y Lorca estaban convencidos del papel esencial desempeñado por los gitanos en la formación del flamenco, pero había que tomar algunas precauciones oratorias, como en esta frase algo ambigua de Falla:

Y estas tribus venidas -según la hipótesis histórica- del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido (12).

También había que abrumar a los adversarios con buena porción de términos técnicos, solo accesibles a los especialistas:

Primero: El enarmonismo como medio modulante

Sigue una explicación que manifiesta las cualidades pedagógicas del maestro, sin llegar, sin embargo, a la vulgarización, según lo indica el vocabulario utilizado y el tecnicismo general de la demostración. Falla evoca aquí los microtonos propios del flamenco y de las músicas orientales y subraya su relación con los sistemas modales.

El segundo punto alude a la reducida amplitud aparente de los cantos estudiados -una quinta o una sexta- que hay que considerar en el marco del sistema definido en el punto anterior y no con referencia a la gama occidental.

Los tres puntos siguientes conciernen otras características de las prácticas orientales como el uso reiterativo de una misma nota, los giros ornamentales -los melismas entre otros- y, por fin, el *jaleo*, otro punto común entre el flamenco -¡perdón!, el cante jondo- y ciertas músicas de Oriente.

Estos cinco elementos -y más particularmente los cuatro primeros- bastan para clasificar el cante jondo entre los cantos largos de tipo oriental y las músicas modales. Se pudieran añadir otros como la presencia de ciclos rítmicos-armónicos, de escalas modales particulares, siempre descendientes y de un sentimiento modal. Se trata de rasgos comunes al conjunto de las músicas orientales y, por lo tanto, no permiten por sí mismos establecer una relación privilegiada con una música o un grupo étnico particular (13).

Lo más interesante es, quizá, lo que Manuel de Falla escribe en la nota final, donde aparecen algunas de las motivaciones de los organizadores del concurso. El peligro que parece amenazar «el canto puro andaluz», se debe al éxito del «flamenquismo» -primeros asomos de la próxima voga del cuplé



flamenco- y a la atracción consiguiente de las gamas y modalidades de la música occidental, lo que representa realmente un empobrecimiento tremendo, comparable con el que se verifica hoy con el flamenco-rock y otras degeneraciones o aculturaciones del mismo tipo:

Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas (14).

La toma de conciencia del gran músico es significativa y no tiene nada que ver con una actitud romántica. Hay aquí como una prefiguración de la evolución futura de la música europea, gracias, en efecto, a la influencia de las músicas orientales. En este contexto, el interés de los músicos rusos, españoles y franceses por el flamenco no es pura casualidad y no se limita a una mera moda efímera. La segunda parte de la disertación de Manuel de Falla evoca el caso de estos músicos europeos sojuzgados por el cante jondo y la tercera subraya la importancia de la guitarra española.

Así se acaba el discurso de presentación del concurso de 1922, que es una defensa e ilustración del cante jondo, una valiosa tentativa de rehabilitación de un arte musical mal conocido y peor juzgado. De la misma manera, el *Poema del cante jondo* y *El romancero gitano* de Federico García Lorca pueden considerarse, más allá de su valor poético, como obras de valoración del cante y dignificación del mundo gitano.

Son cosas que siguen siendo necesarias en la actualidad, a pesar de ciertas apariencias, y si se pueden encontrar todavía algunos bárbaros capaces de denostar tontamente lo que desconocen por completo, quiero pensar que la mayoría de los intelectuales de hoy son plenamente conscientes de su deber y de sus responsabilidades frente a las culturas y a los grupos humanos amenazados.

NOTAS

- (1) Véase la tesis de doctorado de Joseph Velasco. *Recherches sur l'oeuvre poétique de Federico García Lorca (tradition populaire et influences savantes)*. Université de Toulouse. Le Mirail, 1985, 1010p.
- (2) Federico García Lorca. *El Cante Jondo* (primitivo canto andaluz), en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, Varias ediciones.
- (3) Ibid.
- (4) Federico García Lorca. «Sevilla», *Poema del Cante Jondo*. V. *Obras Completas* y otras ediciones.
- (5) Federico García Lorca. «Estampa de García Lorca» (entrevista de Gil Benumeja, 1931) V. *Obras Completas*.
- (6) V. Hipólito Rossy. *Teoría del Cante Jondo*, Barcelona, edit. CREDSA, 1966.
- (7) Se trata de indicaciones mnemotécnicas inutilizables sin un conocimiento previo de la melodía.



- (8) (Anónimo). El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). V. edición facsímil del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Granada, 1983. Texto recogido en: Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos. Madrid, Espasa-Calpe, 1ª ed. 1950. p. 137-162. (Col. Austral, nº 950).
- (9) Ibid. p. 8. (C. Austral, p. 141).
- (10) Antonina Rodrigo. García Lorca en Cataluña, Barcelona, 1975. p. 348.
- (11) Federico García Lorca. «Diálogos de un caritaturista salvaje» (1936). V. Obras Completas.
- (12) «El Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). Ed. facsímil, p. 8. (C. Austral, p. 141, 142.).
- (13) Para un desarrollo de estos aspectos musicológicos, veáse: Bernard Leblon. El Flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. Madrid, Cinterco, 1991.
- (14) «El Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). Ed. facsímil, p. 13. (C. Austral, p. 147).

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Caballero, Angel. *Historia del Cante Flamenco*. Madrid, Alianza Ed., 1981. p. 179-186.
- Bustos (Sr.). Conferencia en XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas. Ponencias. L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament, 1987. p. 43-52.
- Byrd, Suzanne. «La Fiesta del Cante Jondo de Granada: ¿una española?», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno. Valle Inclán/ García Lorca. La Guerra Civil*. Coordinación e Introducción de Angel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988. p. 345-352.
- Caba, Carlos y Pedro. *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Madrid, Edit. Atlántico, 1933.
- Caballero Bonald, José Manuel. *Luces y sombras del Flamenco*. Barcelona, Lumen, 1975. p. 37.
- Campodonico, L. Falla. Bourges, Ed. du Seuil, 1959.
- Carrillo Alonso, Antonio. *El Cante Flamenco como expresión y liberación*. Almería, Ed. Cajal, 1878. p. 166-167. «Concurso de Cante del 22».
- González Climent, Anselmo. *Flamencología*. Madrid, Excelicer, 1964. p. 234-235.
- Grande, Félix. «¡Don Manuel que nos vamos!», Falla. Granada. 1922. «El concurso de cante jondo», *Memoria del Flamenco*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. p. 466-516. (t.2).
- «García Lorca y el Flamenco», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno. Valle Inclán/ García Lorca. La Guerra Civil*. Coordinación e Introducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988. p. 321-343. (Artículo publicado en *Candil*, nº 69. Mayo-junio 1990. p. 405-415).
- Infante, Blas. *Orígenes de los flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1980. p. 31-34.
- Jiménes Quesada, Mateo. *Autenticidad del Cante flamenco*. Madrid, Ediciones Ibero-americanas, S.A., 1974. p. 145-150.



- Larrea Palacín, Arcadio. *El Flamenco en su raíz*. Madrid, Editora Nacional, 1974. p. 232-234, 255-259.
- Lavaur, Luis. *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid, Editora Nacional, 1976. p. 101-122.
- Leblon, Bernard. «El Flamenco paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», *XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas. Ponencias. Comunicaciones y conclusiones*. Huelva, Comisión Organizadora, 1985. p. 79-86.
- Leblon, Bernard. «El Flamenco entre las músicas orientales», *XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas*, Badajoz, 1990, p. 13-14. *El Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid, Cinterco, 1991.
- López Rodríguez, Manuel. «Perfil flamenco de Falla», *Versión literaria de Manuel de Falla*. Málaga, Ed. Litoral, 1976.
- Manzano, Rafael. *Cante Jondo*. Barcelona, Ed. Barna, s.f.
- Molina, R. y Mairena, A. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1971. p. 66-76.
- Molina, Ricardo. *Obra Flamenca*. Madrid, Ed. Demófilo, 1977. p. 73. *Cante Flamenco*. Madrid, Taurus, 1981. V. Quievreux.
- Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Universidad de Granada, 1962. *El Flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada, M. Sánchez, 1974.
- Núñez de Castro Gómez, José. «Algo más sobre los gitanos», *Candil*, nº 51 (Mayo-junio 1990). p. 17-20.
- Orozco Díaz, Manuel. *Falla y Granada*. Granada, Obra cultural de la Caja de Ahorros, 1976.
- Pemartín, Julián. *El cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1966.
- Pineda Novo, Daniel. «Lorca y el Flamenco», *Sevilla Flamenca*, nº 56 (Julio-agosto 1988) p. 29-34.
- Quievreux, Louis. «Los sonidos negros», *Cante Flamenco*, ed. Ricardo Molina. Madrid, Taurus, 1981. p. 67-69.
- Quiñones, Fernando. *El Flamenco, vida y muerte*. Barcelona, Plaza Janés, 1972.
- Rojo Guerrero, Gonzalo. «Del café cantante a la ópera flamenca», *Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco*. Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1988. p. 269-278.
- Rosales, Luis. *El contenido del corazón*. Madrid, Ed. Cultura hispánica, 1969.
- Sandoval, Gabriel. *Flamenco et société andalouse*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986. p. 112-115.
- Suárez Ávila, Luis. «Erase una vez Granada. El eterno poema del Cante Jondo», *Ideal*, 20-V-72-26-V-72.
- Urbano, Manuel. «Literatura y Flamenco, notas de asedio- Por ejemplo García Lorca», *XI Congreso de Actividades Flamencas*. Granada, 1983; p.7-17.



El maestro Manuel de Falla, rodeado de amigos y colaboradores, con motivo del Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada, en 1922. A la derecha de la foto, junto a Ramón Gómez de la Serna (apoyado en una guitarra) puede verse al poeta Federico García Lorca.



LOS GRANDES ARTÍFICES DE LA GUITARRA FLAMENCA DEL SIGLO XIX

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Según los historiadores mejor considerados, la guitarra nos llegó a través de un determinado tipo de laúd de largo mástil que fue introducido en la península ibérica por los musulmanes del siglo XII, como consta en nuestro «Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco», y de la vihuela. Pero no se trata, aquí y ahora, de redactar la historia del instrumento hispano por antonomasia, sino de evocar y valorar la esplendorosa nómina de artífices de la guitarra en su faceta de la música flamenca en el siglo XIX.

Para ello queremos empezar diciendo que siempre desconfiamos de una teoría tenida por básica en los estudios del arte flamenco. Es la que cree que la guitarra se fue poco a poco adaptando a los estilos, a los cantos, hasta llegar a la compenetración que a mediados del siglo XIX ya se daba entre cantaor y guitarrista, entre la voz y el acompañamiento musical de la guitarra. Y no compartimos esta teoría generalmente aceptada por todos los flamencólogos, porque sospechamos que los estilos flamencos fueron surgiendo desde sus raíces folklóricas o inspiraciones personales con el apoyo de la guitarra, en un ayuntamiento natural de la voz y de la música, puesto que así se cantaba toda canción popular o composición culta, desde la remota existencia de todo instrumento. El canto flamenco y su correspondiente baile, no podía ser menos. ¿En razón de qué particularidad pudo ser de otra manera, adaptándose la guitarra a la copla?. Ciertamente que la música en el canto nace de la voz, pero eso sucede en todo género musical cantable desde lo inmemorial. Y el instrumento, en el caso del canto, la guitarra por ser más idóneo, sigue las pautas y primero acompaña y, luego, cuando esta función está completamente dominada, complementa y adorna, configura la obra, redondea la creación.

Y la prueba de esta posible forma de consumación de la música flamenca, entre la voz y la guitarra, la tenemos en algunos de los más antiguos intérpretes flamencos de los que se tienen noticias. Uno de ellos el Tío Abejorro, immortalizado por el pintor Chamán, a principios del siglo XIX, cantando y tocando la guitarra a la par. Debió ser esta dualidad artística e interpretativa del flamenco bastante lógica y generalizada en el siglo XVIII y principios del



siguiente. Porque también tenemos otro ejemplo sumamente importante, el que protagoniza una de las más famosas voces del flamenco antiguo: El Planeta. «Este personaje, tan autorizado por el vestido lleno de majeza como por la deferencia que todos le tributaban - escribió Serafín Estébanez Calderón, primer flamencólogo de la historia-, traía debajo del brazo, con aire gentil y desembarazado una rica vihuela (apelativo que junto al de arpa, también se aplicaba a la guitarra)». Lo que deja claro que El Planeta se acompañaba mismamente con la guitarra conforme cantaba. Y por si no se cree así, también escribió el mismo autor; «Entramos a punto en que El Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida, después de un preludio de vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio».

Pero no queda perdida en El Planeta la vieja versión del cantaor-tocador. Sino que también es un hecho fehaciente en el famoso, y puede decirse que mítico, Paquirri El Guanté, gaditano, y en el popular El Peinero, sevillano, que repiten en la primera mitad del siglo XIX, la interesante figura del cantaor-guitarrista. Después tenemos a Juan Breva y otros ejemplos más al respecto. Nos afirmamos, pues, en esa certeza personal, que apuntamos por pura lógica: la guitarra no se adaptó al cante paulatinamente, sino que contribuyó junto a la voz a la creación de todos los estilos. Dicho esto, fijamos nuestra atención en los artífices de la guitarra flamenca más lejanos que se recuerdan.

EL GUITARRISTA FLAMENCO QUE FUE LA ADMIRACIÓN DE PEDRELL Y GLINKA.

Unas de las claves históricas que aclaran mucho cuanto se tenía por confuso en el devenir del arte flamenco, nos las aporta el estudio de una figura verdaderamente atrayente, el guitarrista flamenco Francisco Rodríguez, conocido por El Murciano, pero granadino de nacimiento. Vino al mundo en el barrio del Albaicín, en 1795, de familia oriunda de Murcia, para desarrollar con su guitarra unos enriquecidos toques de diferentes estilos. Esto atestigua que había heredado unos conocimientos de diferentes formas que ya estaban estructuradas flamencamente en el siglo XVIII y que eran auténticamente populares. Y su fama traspasa las fronteras andaluzas. La tradición oral nos cuenta de él que, muy joven, llamaba la atención al tocar uno de aquellos guitarrillos denominados tiples, y que no quiso jamás estudiar música, para no perder su sentido de la fantasía a la hora de ejecutar. Y si el musicólogo Felipe Pedrell se empeñó en transcribir su música, el compositor ruso Glinka vivió varios meses en Granada, pasándose días completos y largas noches escuchando y mirando tocar la guitarra a El Murciano, intentando anotar sus falsetas para después llevarlas al piano, a sus composiciones tan universales.

No cabe duda que como solista e inventor de música flamenca, El Murciano era genial y un verdadero adelantado en el género; mas como acompañan-



El Planeta, cantaor y guitarrista a un mismo tiempo. Archivo Cátedra.



te tampoco tenía parangón en su tiempo. Según su biógrafo Mariano Vázquez, los mas renombrados cantaores para bailar de aquella época, proclamaban que El Murciano no tenía semejante, «ni por riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de los acordes». O sea que a su través, el engrandecimiento de matices musicales en todos los órdenes de la guitarra flamenca ya era una indudable realidad. Manuel Cano, que lógicamente se interesó muchísimo por su casi legendario paisano, escribió sobre su personalidad la siguiente consideración: «De carácter modesto, nunca hizo valer su personalidad, ya que tocaba la guitarra la más de las veces para su propio solaz, o para complacer a sus muchos amigos. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás como evaporados en el espacio. Razón ésta, por la que se ha regido siempre el arte popular y sobre todo en el de la guitarra. Era muy corriente que al pedirle Glinka como algunos de sus amigos que lo escuchaban, la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba la manera de repetirlo, resultando de esta creatividad nata, otros muchos, tan nuevos y sorprendentes como el primero».

Y hay que reconocer que la influencia de El Murciano, no solamente en las composiciones de Mijail Ivanovich Glinka (Novopasskoi, Smolensko, 1804-Berlín, 1857), tan enamorado del cancionero popular e iniciador de la escuela musical de su país, sino que abrió las posibilidades de la música flamenca de una manera admirable. Quizás se podría decir que la primera época de esplendor de la guitarra flamenca empieza con el intérprete granadino. Es una época en la que también debemos situar a otros guitarristas flamencos destacados, cuyos nombres han quedado registrados para la historia. Entre ellos El Colirón, famoso en la Sevilla de principios y mediados del siglo XIX, que según Charles Davillier, en su «Viaje por España», «preludiaba con su guitarra con los arpeggios más complicados, entremezclados con acordes hechos con el revés de la mano y con pequeños golpes secos sobre la madera del instrumento». También se impone recordar a Félix Castilla, admirado por los folkloristas Felipe Pedrell y Adolfo Salazar. Un guitarrista que al igual que El Murciano, fue visitado y admirado por Glinka, a quien proporcionó numerosas falsetas flamencas. Se vivían entonces unos años en los que la guitarra empezaba a tener unos artífices de verdadera entidad. Dando paso a figuras nuevas que descollaron rápidamente, surgiendo nombres tan esclarecidos como los de Julián Arcas, Paco El Barbero, El Maestro Patiño, etcétera, que merecen, cada uno de ellos, una detenida glosa como ejemplos de la maestría y de la calidad que los tocaores flamencos alcanzaron en el segundo tercio del siglo XIX, momento en el que se empiezan a establecer los célebres cafés cantantes, dando lugar a una nueva dimensión en la difusión del arte andaluz. Intentaremos ir rindiéndoles la pleitesía que les corresponde.

LA FIGURA Y EL ARTE DE UN TOCAOR PROVIDENCIAL.

Debe ser fervoroso el homenaje que nos proponemos rendir a los guitarristas flamencos de la edad de oro del género, aquellos años de mediados del



siglo XIX, cuando el flamenco alcanza una difusión enorme y deja sentado para siempre lo que llamamos ley de los estilos, con la proliferación de los cafés cantantes, enclavados en los centros de las ciudades andaluzas y de otros puntos de la geografía española, dando lugar a la protesta generalizada de la burguesía de la época, por considerar que su práctica era cosa de gente peligrosa y de mal vivir (mientras que el flamenco estuvo limitado a ventas de las afueras, ferias y fiestas pueblerinas y academias de baile, la burguesía no se manifestó al respecto por que no invadía su espacio vital) y a la vez se consumaba como espectáculo público y atracción de intelectuales y artistas de distintos campos.

Y es fervoroso el homenaje, porque consideramos que fueron unos artistas providenciales para el arte flamenco. Como hemos escrito en más de una ocasión, el tocaor flamenco constituye la figura básica que, con una dedicación grande y una entrega muy sentida, ha configurado definitivamente los estilos, dándole entrada y salida al cantor o al bailaor y abriéndole y cerrándole los tercios. Por otra parte, los más cualificados artífices de la guitarra flamenca incluso han ido creando escuelas musicales flamencas, labrando, uno a uno y día a día, una riqueza artística que actualmente es el asombro de propios y extraños. Uno de los pioneros en crear escuela musical flamenca, fue el gaditano José Patiño González (1829-1902), el inmortal Maestro Patiño.

José Blas Vega le ha dedicado al Maestro Patiño un puntual trabajo de investigación y análisis sobre su arte. Primero para valorar lo que supuso por su parte la invención de la cejilla en el progreso de la guitarra: «la cejilla vino a cumplir una importante función en la evolución del cante flamenco. Su invención o al menos su perfeccionamiento, hasta alcanzar la calidad de las que se utilizan en los años ochenta del siglo pasado, se viene atribuyendo a los grandes artistas gaditanos: Paquirri El Guanté y El Maestro Patiño (...) Patiño -continúa JBV- fue sobre todo el gran clásico de la guitarra flamenca del siglo XIX, sentando una serie de bases de decisivo aporte en el posterior desarrollo artístico de este instrumento. Es el primero que moderniza el acompañamiento flamenco, y a pesar de que decía que la guitarra se había hecho para acompañar al cantaor -en testimonio de Fernando el de Triana-, fue también el primero (de su generación, apuntamos nosotros) que empezó como solista a dar conciertos de guitarra flamenca».

El Maestro Patiño dividió su vida profesional entre Cádiz y Sevilla. Como acompañante del coloso de su tiempo, Silverio Franconetti, se mantuvo varios años y en 1865 le tocó en la serie de recitales que el gran cantaor ofreció en los teatros de la provincia gaditana. Luego, andando los años, tuvo la virtud de acompañar a un debutante en la popular Velada de los Angeles de Cádiz. Aquel debutante se convertiría en el maestro del cante de todos los tiempos, era el jerezano Antonio Chacón. Corría ya el año 1886, año en el que el Maestro Patiño estuvo también dirigiendo el elenco flamenco del sevillano Café Filarmónico. Las últimas actuaciones que hemos encontrado registradas en prensa o programas de José Patiño, datan de 1889, trece años antes de su muerte, y tuvieron lugar en el Circo Teatro Gaditano, con motivo de unos anunciados «Conciertos de Cante y Baile Andaluz».



No tuvo inconveniente El Maestro Patiño en enseñar su arte y dejó una pléyade de excelentes discípulos. La transmisión oral y la directa ejecución de sus toques por los guitarristas que le siguieron, explican con cierta exactitud que su estilo muy significativamente se caracterizó en las cantiñas, las soleares y las siguiriyas, en el matiz de su bordón, y en la justeza y valía de formas melódicas, también en lo acorde con el compás de sus bellas, aunque breves, falsetas. Su sincopado toque, de cortos floreos, pero flamenquísimos, todavía tiene vigencia en muchos giros y arpegios, porque un buen número de guitarristas actuales los ejecutan con precisión, y algunos incluso crean su música partiendo de la que El Maestro Patiño hizo brotar de su guitarra, de una guitarra que abre un capítulo de la historia de la música flamenca.

LA GUITARRA FLAMENCA EN EL ECUADOR DEL SIGLO XIX.

De la etapa del Maestro Patiño, fueron también guitarristas destacados los jerezanos Juan el de Alonso, Cristóbal Salazar y Antonio Sol, que han quedado en la páginas de la historia flamenca por derecho propio, así como el llamado Maestro Cerengue, igualmente natural de Jerez de la Frontera, quien estuvo en América largas temporadas ofreciendo conciertos de guitarra flamenca, pues los años centrales del siglo XIX constituyeron el seno de una serie de extraordinarios tocaores.

Pero debemos detenernos en un artífice muy peculiar de la guitarra, por las características de su personalidad artística y creativa. Su nombre Julián Arcas Local. Natural de Villa de María, provincia de Almería, nació en 1832. Y murió en Antequera (Málaga), en 1882. Era, por lo tanto, dos años más joven que el gaditano Patiño, aunque murió veinte años antes que el maestro de Cádiz. No obstante y pese a solamente vivir cincuenta años, la trayectoria de Julián Arcas fue verdaderamente rutilante, pero por tener que resumirla digamos lo siguiente: guitarrista clásico y flamenco, suele ser ignorado en los estudios flamencológicos sin explicación lógica, porque la dualidad de su condición interpretativa, no cabe la menor duda que debió resultar significativa en su momento, aparte de que es una figura clave en la evolución de la guitarra. Y fue un artífice de una gran profesionalidad que estuvo constantemente en gira por toda España ofreciendo conciertos y viajando al extranjero para demostrar las excelencias de su arte, muy especialmente en la década que va de 1860 a 1870. En su repertorio figuraban las obras cultas con las de naturaleza popular, sobresaliendo las flamencas, en su mayoría originales.

El testimonio más contundente y digno de atención acerca de la importancia de Julián Arcas dentro de la historia de la guitarra flamenca, es el que nos dejó escrito el famosísimo y cualificado Maestro Otero, en su obra sobre los bailes: «Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues lo tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que escuchen, dicen: siguidillas gitanas de Arcas, malagueñas, javeras o granaínas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas». Por venir de quien viene este testimonio, fechado en 1912, nos merece la mayor credibilidad. Y nos despeja toda duda sobre la gran aportación que la inventiva de Julián Arcas dejó para siempre en los toques de guitarra flamenca.



Y al llegar a esta altura de nuestro recorrido en torno de los grandes artífices de la guitarra flamenca, aparece cronológicamente en el panorama histórico que venimos siguiendo, un guitarrista que pese a su calidad no ha sido apenas recordado en los tratados sobre el tema. Nos referimos al primer guitarrista gitano que alcanzó renombre y del que ha quedado testimonio escrito de su valía, a Antonio Montoya, conocido como El Faraón. Nació, según el diccionario de guitarristas de Domingo Prat, en 1851. Su residencia en 1934, cuando se publicó este libro estaba en Valencia. Nos ha llegado también sobre su personalidad y arte el comentario que un periodista de su tiempo escribió en la revista «Estampa». Dice así: «Alto, morocho, magro, de facciones enérgicas y acusadas... Es muy hábil pulsador de guitarra, a la que sabe arrancarle melancolías y dulce emoción de la esencia del cante gitano, con toda su prístina pureza, sin innovaciones mixtificantes» El Faraón, pues, llegó a ser famoso, especialmente en su juventud, cuando al decir del citado Domingo Prat, se le tenía por artista «sencillamente maravilloso», si empleamos sus propias palabras.

Una prueba más de que en el ecuador del siglo XIX, el desarrollo de la música flamenca tenía en la guitarra una acentuada gama de valores y empezaban a definirse determinadas escuelas o tendencias en su interpretación de los estilos, como de ahora en adelante iremos comprobando. Y es que se acercaba la fecha en la que un poeta escribiría en nombre de la guitarra flamenca: «Hablo, sollozo, delirio./ Sé de la risa y el llanto/ con las bocas rojas, canto,/ con los ojos negros, miro./ Con los amantes suspiro/ y río con los guasones./ Son mis notas goterones/ de agua fresca en el rosal/ y tengo toda la sal/ de España, en mis lagrimones».

UN MAESTRO EN EL CENT DE LOS CAFÉS CANTANTES.

Sevilla, en 1840, trae al mundo a dos guitarristas flamencos que crearían escuela y que habrían de quedar en los anales del arte andaluz brillando con luz imperecedera: El Maestro Antonio Pérez. Que vivió sesenta años, y Paco El Barbero, que alcanzó los setenta de edad. Con ellos la música flamenca cobra mayor categoría y variedad en los cafés cantantes. Constituyeron lo que se considera artistas estelares y prodigiosos, de esos que engrandecen el arte que practican con sus cualidades y entidad creativa. Pero vayamos por partes, glosemos sus respectivas trayectorias por separado, que así corresponde dada la personal distinción de ambos.

Antonio Pérez, el Maestro Pérez, como respetuosamente le llamaban los compañeros de la época, sobresalió desde muy joven en el dominio de la sonanta, aún cuando todavía no era profesional y trabajaba de tejedor. Los nombres de Patiño y de Arcas eran ejemplos a seguir y Antonio Pérez se esmeró en emularlos, hasta el punto de conseguir tocar no solamente con virtuosismos, sino también con originalidad. Cuando Silverio volvió de América en 1865, se fijó en aquel joven tocaor de veinticinco años y lo escogió para cantar junto a él en el Café El Burrero. Antonio Pérez en este Café llegó enseguida a ser el director del cuadro, una vez que Silverio abriera el suyo. Y llevado de su imaginación y de su inquietud por evolucionar el arte flamenco,



el Maestro Pérez realizó montajes escénicos, una especie de sainetes flamencos, en los que el mismo intervenía como actor cómico, si atendemos a los cronistas sevillanos de la segunda mitad del siglo XIX. Mas adelante amplió su campo de actuaciones y después de tocar en distintas ciudades andaluzas, lo hizo en Madrid, en 1884, seis años antes de su muerte, en el Café Imperial. En este prestigioso local de espectáculos madrileño, recibió un merecido homenaje de sus partidarios, quienes le coronaron con laurel a semejanza de como se le rendía loor en la antigüedad a los poetas y otros artistas.

Y si significativo fue este homenaje de la afición flamenca y su simbolismo, igualmente son importantes las palabras enjuiciadoras de su arte escritas por Fernando el de Triana, que lo valoran por lo «extraordinariamente bien» que acompañaba cantes y bailes. También dedicó tiempo a la enseñanza y entre sus discípulos descollaron los tocaores Juan El Jorobao, Pepe Robles, Manuel Pozo, Monterito, Niño del Carmen, El Campanero, que continuaron su escuela en los tablaos y en los cuartos de cabales de Andalucía y Madrid, y su hijo Antoñito Pérez (1890-1957), Niño Pérez en los programas, que a partir de los años veinte, después de trabajar en los escenarios de Sevilla, se avecindó en Madrid y además de participar en las reuniones flamencas de los colmaos, formó parte de varias compañías en gira y finalizó su vida artística en el famoso tablao Zambra, junto al gran guitarrista jerezano Perico el del Lunar.

El Maestro Pérez, ha representado en la historia del flamenco el comienzo de un deseo de evolución en las formas representativas, y así mismo el ejemplo de artista totalmente entregado a su arte, buscando engrandecimiento y perfección. De hecho, el Maestro Pérez encausó con sus conocimientos e intuiciones las trayectorias de muchos artistas flamencos, entre ellos el famoso niño prodigio del baile, Lamparilla, y numerosas bailaoras que subieron al estrellato. Puede decirse que fue El Maestro Pérez el primer tocaor que impuso su criterio en un café cantante a la hora de decidir su programación y uno de los primeros también en orientar las actuaciones de importantes figuras del cante y del baile, porque todos tenían confianza en sus saberes y experiencias.

Y a continuación evoquemos la figura de su coetáneo Paco El Barbero, con lo que quedará reflejada completamente una etapa auténticamente significativa de la guitarra flamenca.

DEL ACOMPAÑAMIENTO AL CONCIERTO SOLISTA, EL SÍNTOMA DEL AUGE.

Con Paco El Barbero puede decirse que la guitarra flamenca alcanzó un nivel altísimo, pues aunque no fue el primero que ofreció conciertos -como se ha dicho por algunos estudiosos e investigadores-, dado que como venimos reseñando algunos otros le precedieron en tal dedicación, sí se le puede considerar junto a Arcas -de quien tomó algunas composiciones para interpretarlas- como el guitarrista flamenco que acentuó la costumbre de actuar como solista. La prueba de ello es el gran repertorio, la amplia cantidad de



piezas que figuraba en los programas de sus recitales. El investigador José Cruz ha aportado las que compusieron los que realizó en Córdoba, los días 5 y 12 de diciembre de 1885, en el escenario del Centro Filarmónico, entremezclando obras suyas -guajiras, peteneras con variaciones, soleares, malagueñas, tangos...-, como boleros, danzas, romanzas, mazurcas, etcétera de distintos autores, que suponemos aflamencaba con su sonanta.

Francisco Sánchez Cantero (1840-1910), que así se llamaba el artista Paco El Barbero, sevillano de nacimiento, aventajó en opinión de Fernando el de Triana a su maestro, al mismísimo Patiño. Y en su Sevilla natal fue el tocaor preferido de Curro Dulce y de Joaquín Lacherna, especialmente en los cafés cantantes de la capital andaluza, pero conforme avanzaba en edad y maestría se sucedían sus conciertos como solista y, similarmente a los que ofreció en Córdoba, ya citados, también alcanzó grandes éxitos en Madrid, donde tuvo un magnífico cartel, siendo requerido, en 1886, para inaugurar el café cantante que se hallaba en la calle de Santa Isabel. Toda una trayectoria artística siempre en ascendencia constante, de las más destacadas del tercer cuarto del siglo XIX.

A renglón seguido surge Francisco Díaz Fernández (1859-1890), llamado Paco de Lucena artísticamente. Sus comienzos profesionales tuvieron como marco el Café de Bernardo de Málaga, donde sorprendió a propios y a extraños con sus improvisaciones. La popularidad que acaparó este personalísimo tocaor, despertó la expectación de la afición sevillana, hasta el punto de contratarle Silverio para que tocara en su café. Mas tarde, afianzada su fama y su forma de tocar, pasó a actuar como solista, yendo de triunfo en triunfo por toda Andalucía, resto de España y países extranjeros. Por ejemplo, en 1890 compartía en París cartel con su mujer, la cantaora Trinidad La Parrala. Y al año siguiente era empresario del célebre Café Recreo de Córdoba. Pero reclamado por los públicos en aquellos años noventa alternó con la plana mayor del arte flamenco, tanto en el Café Las Columnas de Bilbao como en los más castizos de Madrid.

Paco de Lucena, a la par de ser un gran virtuoso del toque flamenco, lo engrandeció en gran medida. Según la tradición oral y algunos escritos al respecto, se le atribuye la estructuración definitiva de la caña y su versión o creación del toque por rosas, el que siguió y popularizó Javier Molina. Tuvo otros discípulos destacados, como Rafael Marín, y entre los que descuellan Niño de Morón y Pepe Olmo, que mantuvieron en Morón de la Frontera su escuela guitarrística. En su corta vida, pero muy intensa artísticamente, Paco de Lucena brilló con luz propia y es de lamentar que no alcanzara a dejar en las grabaciones discográficas la brillantez y barroquismo de sus falsetas.

Era aquel tiempo propicio a la revelación de guitarristas por los muchos locales que incluían el arte flamenco en sus programaciones, además de los numerosos cafés cantantes existentes. Entre estos sobresalientes intérpretes de la guitarra flamenca estaba Francisco Escué (1868-1928) -un catalán de Valls, ciego por más señas, que según su biógrafo Domingo Prat, era notable en su maestría y aportó al género variedad nueva en falsetas y composiciones



originales-. Otro guitarrista de gran calidad, era Ángel Baeza, jaenero como su nombre artístico indica, que se hizo famoso en Madrid, actuando en todos los recintos de ambientación flamenca, desde los teatros a los colmaos, para pasar más tarde a Barcelona, donde logró también nombradía a partir de 1918. Volvió a Madrid acompañando el canto de José Cepero y otros cantaores punteros en el Teatro Novedades, durante un concurso celebrado en 1924. Las últimas noticias que conocemos de su vida artística datan de 1926, año que figuraba en el elenco flamenco de la parrilla del Hotel París. Se le considera uno de los precursores de las técnicas modernas del toque flamenco.

LA DISCOGRAFÍA NOS LEGA LA ALTURA DE LA GUITARRA EN LA SEGUNDA MITAD DEL MILENIO.

Volviendo a la escuela del Maestro Patiño, nos encontramos con uno de los primeros tocaores flamencos gitanos. Se trata de Juan Gandulla Gómez (1860-1927), conocido como El Habichuela. Gaditano como su maestro, compartió con él muchas actuaciones en teatros y cafés cantantes, empezando por su Cádiz natal, pasando por Sevilla y terminando por Madrid. También llevó a cabo recorridos por todas las provincias españolas junto a voces tan magistrales como las de la Niña de los Peines y don Antonio Chacón, a quién acompañó con su guitarra en las primeras grabaciones del inmortal cantaor jerezano. Fernando el de Triana dejó escrito que honró la escuela de su maestro y «como ejecutante tenía un dedo pulgar que era envidiado por todos sus compañeros, pues con ese dedo solo, imitando a su maestro, arrancaba notas a la guitarra que cuando llegaban a los oídos de los espectadores iban convertidas en lágrimas que conmovían a todos los que escuchaban». Manuel Cano, que estudió el toque de Habichuela, mediante las grabaciones antes citadas con Chacón - en las que se registran tangos, cartageneras, malagueñas, tarantas y soleares-, comentó lo siguiente: «Esta serie de grabaciones es un gran testimonio auditivo para el inicio de la guitarra flamenca al poder ser estudiada de forma sonora, viéndose en ella ese principio de arranque basado en lo motivos populares, sobre todo en los tangos, el gran conocimiento de los estilos flamencos que denota la guitarra tanto en su acompañamiento como en la ejecución de sus falsetas, respetando en todo momento la exposición del canto».

Y pasamos a glosar a una figura extraordinaria de la guitarra flamenca del siglo XIX: Javier Molina Cundí (1861-1956). Un jerezano que desde muy niño se reveló como un artífice de la sonanta. Fue discípulo de su paisano Rafael Barroso, un enseñante que contaba con la admiración general. Profesional en plena adolescencia, Javier Molina a los doce años impartía lecciones de guitarra y participaba en fiestas íntimas. Su paso por los cafés cantantes, empezó en el Café de la Vera-Cruz de Jerez. Después recorrió con Chacón diversos pueblos de Andalucía occidental y de Extremadura, para volver a Jerez y al mismo café. Seguidamente fue contratado por la empresa del Café Filarmónico de Sevilla, reclamado por quien lo dirigía, por nada más y nada menos que el Maestro Patiño, que estaba enamorado de su estilo. Desde



*El jerezano Javier Molina,
retratado en Sevilla, a principios
de siglo. Archivo Cátedra.*



Placa existente en la casa natal del guitarrista Javier Molina, en Jerez de la Frontera, colocada en 1959, a instancia de la Cátedra de Flamencología, cuando era sección del Centro Cultural Jerezano.

Archivo Cátedra.



entonces, 1885, su vida artística estuvo ligada a los más diversos cafés de la época, tanto de la provincia de Cádiz, como de otros puntos de Andalucía y Madrid, en los que alternaba temporadas con otras enrolado en elencos que hacían largas giras por la geografía española, por lo que acompañó con su toque a cantaores y bailaores de distintas generaciones hasta 1936. Terminada la guerra civil se dedicó principalmente a la enseñanza, dejando en Jerez una estela flamenquísima entre sus numerosos alumnos, muchos de los cuales son actualmente primerísimos artífices de la guitarra flamenca continuando su escuela.

Quizá, entre los muchos elogios que han quedado escritos sobre su arte y personalidad, sea el más directo el de Fernando el de Triana, que además de llamarle «El Brujo de la Guitarra», comentó: «Javier Molina es el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantes antiguos». Se considera por los especialistas en torno a las interpretaciones de Javier Molina, estudiando su discografía, no muy extensa, que nos dejó constancia de su técnica, muy fluida y suave, y de un bello y cristalino sonido con un timbre particular, así como su justo y oportunísimo sabor flamenco en adornos y falsetas que avalan los grandes conocimientos y por ende su maestría. De una maestría que alcanzamos conocer en su patio de la calle Prieta jerezana, dándole lecciones a la hermana del pintor Juan Gutiérrez Montiel, vecina suya. Vivísimo recuerdo de los primeros años cincuenta.

FUERON NUMEROSOS LOS TOCAORES CON VERDADERA ENTIDAD ARTÍSTICA.

En esta nómina de los más importantes artífices de la guitarra flamenca del siglo XIX, no puede faltar Rafael Marín. Nació en 1862. Hijo del sevillano pueblo de El Pedroso de la Sierra. Su maestro fue Paco de Lucena y tuvo en la capital española su feudo artístico. Desde ella partía para sus giras de recitales por España y Europa, siendo una de las figuras estelares en los espectáculos flamencos de la Exposición de París en 1900. Profesor y compositor, dio a la stampa un método de guitarra flamenca. Otro tocaor de imborrable recuerdo, El Zocato, popularísimo en la segunda mitad del siglo y muy especialmente alrededor de 1880, dejó en Málaga, donde tenía un concurridísimo ventorrillo, la estela de su guitarra. Entre sus seguidores pueden citarse a El Negrete, Paco El Águila, El Betunero, El Maestro Ojana y Romerillo El Gitano.

Un guitarrista madrileño de fama mundial, en opinión de Fernando el de Triana, Bautista Pérez, el renombrado Maestro Bautista, tuvo el honor de actuar con Juan Breva en el Palacio Real, y formó parte de los elencos flamencos de los más famosos cafés cantantes de Madrid, especialmente en El Carmen y El Imparcial. El escritor Julián Cañedo, contó de él: «Era muy enseñoreado, pues frecuentaba, como él decía, las casas grandes y cuidaba por ello la pulcritud de su atuendo». Otro caso curiosísimo en el panorama de la guitarra flamenca, lo constituyó Manuel Rodríguez, El Ciego. Nació, vivió y trabajó en Sevilla, en la mejor época de los cafés de cante. Padre de varias



bailaoras y guitarristas, sorprendía su inconcebible precisión en el acompañamiento de los bailes, ganándose continuamente el aprecio y el aplauso de los públicos. De la misma etapa es Fernán-Gómez, al que algunos conocían como el Maestro Jonjona, que en los años ochenta figuró en los más destacados elencos y actuaba, concretamente en 1884, en el café del Comercio granadino, alternando con La Parrala y La Macarrona, entre otras firmes figuras del arte flamenco. Y un guitarrista granadino que consiguió destacar entre sus coetáneos fue Román García Martínez. Nació en 1869 y murió en París, a donde se exilió, durante la guerra civil española. Román recibió enseñanzas de guitarra clásica de Julián Arcas, pero después decidió dedicarse a la flamenca, teniendo por maestro a Paco de Lucena, convirtiéndose en un consumado concertista y recorriendo España en todos sus puntos cardinales y saltando nuestras fronteras reclamado por empresarios artísticos de Londres y de París. Grabó en disco sus toques, verdaderamente rutilantes y bellos y desde 1929 hasta su exilio practicó la enseñanza de su arte.

Mención destacada merece Amalio Cuenca, que después de una dilatada trayectoria en los más dispares escenarios como solista, realizó triunfales campañas en Francia, donde en 1912 inauguró El Colmao La Feria, de su propiedad, en París, acompañando en su tablao a grandes intérpretes del canto y el baile. Con motivo de la guerra mundial, regresó a España para dirigir el Kursaal Internacional de Sevilla. También hay que anotar en su haber, su intervención como jurado en el célebre Concurso de Cante Jondo de Granada y que fue el mentor de la trayectoria artística de la bailarina Mariemma. Volvió a Francia en 1936, para ofrecer un concierto en la Sala Pleyel parisina. Su toque de una limpieza y brillantez acentuada, ha quedado registrado en disco junto a Ramón Montoya. Y un tocaor significativo de esta promoción, era Miguel Borrull Castelló. Natural de Castellón de la Plana, nació en 1866. En Madrid desarrolló su vida artística durante muchos años y acompañó a Don Antonio Chacón en sus grabaciones en cilindros de cera. Cuando se trasladó a Barcelona, se convirtió en empresario inaugurando el célebre Café Villa Rosa, básico en la historia flamenca barcelonesa, donde encausó la vida artística de su descendencia, de sus hijas bailaoras y de su hijo el guitarrista, Miguel Borrull Jiménez, uno de los que más adelante se divulgaron en la discografía de los primeros años del presente siglo. Tampoco hay que olvidar a José Triano, El Ecijano en los elencos flamencos de Sevilla. Un tocaor que a finales del siglo XIX compartía éxitos con las grandes figuras del canto, el baile y la guitarra en los escenarios de los cafés El Suizo y Novedades. Ni a Salvador Rodríguez Casielles, que figuró más de treinta años en la nómina flamenca del malagueño Café de Chinitas, por donde pasaron los máximos artistas del arte flamenco. Y ya nos acercamos al final de este evocador recuento de guitarras cabales.

«EL MONTOYISMO», CULMEN DE UN ESPLÉNDIDO PROCESO CREADOR

Al llegar al último tercio del siglo XIX, nos encontramos con la aparición de dos guitarristas que han merecido el favor del recuerdo por parte de la familia flamenca. Uno de ellos, el malagueño Juan Navas Salas (1874-1949),



que se reveló siendo todavía un chiquillo en el Café El Turco, donde acompañó con tanta destreza al cantaor Loringuillo, que sorprendió al público muy gratamente. En su ciudad natal desarrolló la mayor parte de su vida artística, alternando en la reuniones de cabales. De este guitarrista dejó escrita una página el gran folklorista Manuel García Matos, en la que se lee: «Tan fecundo fue este tocaor y nobilísimo amigo que en cierta ocasión me dio quinientas falsetas para el Instituto Español de Musicología, en cuyo archivo obran, y más tarde, poco antes de su fallecimiento, hasta unas mil, que figuran en mis colecciones particulares y que publicaré un día con el estudio que merecen». Un deseo que lamentablemente no se llegó a cumplir. Y llegamos a uno de los seguidores más patentes de las escuelas tocaoras del Maestro Patiño y de Javier Molina, a José Capinetti Rodríguez (Cádiz, 1880-1952). Capinetti limitó muchísimo sus actuaciones a las reuniones y fiestas íntimas en su ciudad natal e igualmente dedicó bastante tiempo a la enseñanza. Su conocimiento del cante, pues era un gran intérprete de los estilos de su tierra, le convirtió en el guitarrista preferido de los cantaores gaditanos.

Pero el guitarrista flamenco que puede considerarse el más importante y famoso del último cuarto del siglo XIX, es Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1879-1949). Es el primer tocaor gitano que en realidad alcanza una primacía en su género, aún teniendo en cuenta los pocos ejemplos de tocaores gitanos que hemos citado en anteriores capítulos. Como bien se ha escrito, hablar de Ramón Montoya es hablar de la guitarra flamenca: «Es encontrarnos -según Manuel Cano- ante el más esplendoroso principio de su evolución y ante un artista dotado de todas las cualidades óptimas para ser lo que fue: la gran figura de la guitarra». Iniciada su trayectoria en plena juventud y todavía en el siglo XIX, en los años noventa era primera figura del Café La Marina madrileño. Realizó Montoya una carrera artística tan variada como brillante, desde los cafés cantantes a las grabaciones discográficas, pasando por los teatros y las giras de los espectáculos denominados Ópera Flamenca. Y atravesó el Atlántico con Carmen Amaya y triunfó en Francia y otros países europeos. Al son de su toque prodigioso cantaron y grabaron discos las más distintas figuras del cante: Niño de Almadén, El Americano, Angelillo, Aurelio de Cádiz, Juan Breva, Niño de Cabra, El Canario de Colmenar, Manuel Centeno, José Cepero, El Cojo Luque, El Cojo de Madrid, El Cojo de Málaga, Don Antonio Chacón, Chaconcito, Antonio Grau, Fernando El Herrero, Niño de la Isla, Niña de Jerez, Niña de Linares, Bernardo el de los Lobitos, Pepe Marchena, Niño de las Marianas, Niño de Medina, Niño del Museo, Manuel Pavón, Niña de los Peines, El Pena (hijo), El Personita, Niño de Priego, Niña de la Puebla, José Rebollo, Luisa Requejo, Niño de la Ribera, Encarna Salmerón, El Sota, La Trianita, Juanito Valderrama, Manuel Vallejo y Juanito Varea. Sus primeras grabaciones como solista datan de 1918 y son muy numerosas.

Manolo Cano llega en su estudio de la guitarrística flamenca de Montoya, en todos sus aspectos, a la conclusión siguiente: «De esta amplia discografía que nos deja Montoya y la enseñanza, que más de forma directa y por su escucha que por su magisterio, al que nunca se dedicó, recogen la mayoría de los guitarristas la temática para su formación, es la fuente de donde mana el



toque flamenco y donde beben no sólo los de su época, sino como una transmisión a épocas posteriores de evolución de la guitarra flamenca. Con ello nace una escuela definida, a la que podemos llamar Montoyismo».

Después de la cumbre que significó Ramón Montoya en su género, en la culminación del siglo XIX, la guitarra flamenca continuó su camino, con los artífices que se revelaron en los primeros veinticinco años del siglo XX: Manolo Moreno, Luis Yance, Manolo de Huelva, Esteban de Sanlúcar, Sabicas, Melchor de Marchena, Currito de la Geroma, Perico del Lunar, Luis Molina, Manolo de Badajoz, Niño Ricardo, Luis Maravilla, etcétera, hasta hoy. Pero esa es ya otra historia que algún día habrá que contar con los mayores y más puntuales detalles. Mientras tanto digamos con el poeta: «La guitarra sue-
na,/ la guitarra habla,/ cuando no tengas nada en la vida,/ oye la guitarra».



*El guitarrista y estudioso de la
guitarra, Manuel Cano, fotografiado
en Granada. Archivo Cátedra.*



EL FLAMENCO, ARTE UNIVERSAL

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Cada pueblo ama sus tradiciones, su folklore, su cultura. No lo hace porque sean más o menos bellas. Raramente se para a pensar en sus valores artísticos, literarios o morales. Las aprecia, las valora y las ama porque las ha vivido, porque son suyas.

Para otros pueblos estas tradiciones, estos folklores, estas culturas, pueden despertar interés como hecho antropológico, pueden incluso gustar de ellas; pero no les provocan identificaciones, ni mucho menos apasionamientos.

No sucede así con el Flamenco. Casi desde los albores de su nacimiento ha atraído a muchos que poco o nada tenían que ver con su raíces, que pertenecían a otras áreas geográficas, que poco sabían de los avatares, de la problemática social que había provocado su gestación y su posterior desarrollo. Personas que tal vez se acercaron al Flamenco simplemente por azar, pero que quedaron atrapados y hoy lo consideran algo suyo. Y lo es. Porque todo el que ama una música, una tradición, una cultura, una forma de ser y de expresarse está en su derecho a llamarlo suyo.

Pero, ¿cómo puede esto ocurrir?, ¿qué tiene el Flamenco para subyugar de esa manera a personas tan distantes cultural y geográficamente de él?. Merece la pena reflexionar sobre ello.

Hay quienes piensan, sin embargo, que si lo sometemos a un análisis, estamos, de alguna manera, destruyendo su magia, arruinando su encanto; que el Flamenco se siente, pero no se analiza, no se disecciona, no se explica, no debe explicarse. Nosotros, por el contrario, pensamos, estamos convencidos de que al analizar el Flamenco, al intentar explicar las claves de su embrujo, de su universalidad, estamos abriendo de par en par sus puertas para que otros puedan también adentrarse en su misterio, valorarlo y llegar a gozarlo. Que la explicación puede, para algunos, suscitar el interés, convertirse en rito de iniciación. Porque también creemos, estamos seguros, de que todo aquél que una vez se deje quemar las entrañas por el fuego de las emociones que el Flamenco es capaz de hacer sentir, no importa cómo se haya acercado a él, no importa cuál sea su raza o su nacionalidad, ya no podrá sustraerse a su hechizo.

No todo el que se acerca al Flamenco, sin embargo, llega a comunicar íntimamente con él, porque para vibrar, abrasarse en sus llamas, son necesarios una predisposición y un conocimiento. Para sentir el Flamenco, hay que poseer una sensibilidad estética y humana ingenua, capaz del asombro,



libre de prejuicios musicales, artísticos o sociales, dispuesta a la solidaridad, a sentir y compartir emociones -la pena y el dolor ajenos, y la alegría-, que precie la sinceridad, que no rechace el contacto anímico. Y que sepa, que conozca el dolor, que tenga experiencia del sufrimiento. Y esto es así porque lo que hiere del Flamenco, lo que asola nuestras defensas, lo que derrumba las murallas que la sociedad urbana ha ido levantando entre las criaturas del mundo, es la densidad de su impregnación humana; la intensidad con que aflora su contenido vital -el dolor o el júbilo- y, por encima de todo, la sinceridad con que el cantaor vive estas emociones y la sinceridad con que las transmite. Esa es, posiblemente, una de las palabras clave para entender el hecho flamenco. Así lo vio la exquisita intuición del más flamenco de nuestros líricos, Federico García Lorca. Creo que no está de más releer unos párrafos de lo que a propósito del Duende nos contó de la genial Pastora. Dicen así (1):

Una vez la «cantaora» andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se le enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados (...) Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: «¡Viva París!», como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa.»

Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiage de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador; amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

Sinceridad en el cantaor y sinceridad en el aficionado. Porque cuando permanece ajeno, distante, desapasionado, cuando no devuelve los sentimientos que el cantaor está intentando entregarle, imposibilita el trance,

(1) «Teoría y juego del duende», Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1972, págs. 112-113.



destruye la magia, ahuyenta a los duendes, rompe lo que debe ser un diálogo fértil. Entonces no hay, no puede haber autenticidad. Entonces el cante es pura forma vacía, marchita, desposeída de aliento vital.

Al intentar descubrir y explicitar los factores que hacen posible ese chispazo de intercomunicación humana que llamamos Flamenco, lo primero que nos preguntamos es ¿cómo se transmite esa sinceridad, ese fuego que abrasa lo más recóndito de nuestra intimidad?.

En el cante hay palabra, hay música, hay gestos y en el baile hay además movimientos.

Las coplas flamencas, la poesía flamenca, transmiten mensajes universales. Mediante un lenguaje denso, apretado, sobrio, sencillo, cotidiano, preciso, comunican todas las infinitas gradaciones de las emociones primarias del hombre: amor, desamor, odio, venganza, soledad, desamparo, enfermedad, desesperación, fatalidad y muerte. Sentimientos que, para sonar sinceros, para arañar, para hacer sentir el dolor, la intensidad, la carga emotiva que los origina, han de ser intensamente vividos y sentidos, y han de ser comunicados con espontaneidad.

La poesía flamenca, las letras del cante, son radicalmente realistas. Desdeñan todo alambicamiento expresivo. Demuestran, sin embargo, una rara intuición poética para acuñar desde las imágenes más tiernas, más delicadas:

Desperté y la ví;
por si estaba soñando conmigo,
la dejé dormir.

a las más descarnadas, las más hirientes:

Tengo en mi corazón
un clavo hincado,
como una hijita e una mala mare
me lo ha remachao.

las más crueles, las más brutales:

Mi desgracia es muy grande,
dónde vine a dar,
en una hija de una mala mare
harta de roar.

Si yo supiera la lengua
que de mí mormura,
yo la cortara por enmedio enmedio
y la dejara múa.

A veces, son capaces de aunar los más abismales contrastes en una misma explosión de sentimientos:



Corazón de fiera
tiene esta mujer;
como me ve malito en la cama
no me viene a ver.

Otros, crean insospechadas imágenes de una sencillez y una cotidianidad sorprendentes, y de una belleza cegadora:

Desgraciaíto yo vivo
y hasta en el andar
que tos los pasitos que daba p'alante
se iban pa atrás

Dices que duermes sola,
mientes como hay Dios,
que con el pensamiento, compañera mía,
dormimos los dos.

Y sin embargo, hay cantaores que apenas vocalizan, que casi no articulan, y aún así transmiten el dolor o la alegría. Y hay asistentes al rito flamenco que no entienden ni una palabra del mensaje agónico del cante, y aún así sienten en sus carnes la sacudida de la sinceridad palpitante. Y es que en muchos casos la copla es sólo un instrumento, una apoyatura, un camino que el cantaor recorre para adentrarse en la sima de sus propios sentimientos, en su dramática búsqueda de la sinceridad vital y expresiva. La copla pierde toda su fuerza comunicativa si no la acompaña el aliento vital del cantaor.

La música de los cantes es otro de los factores que contribuyen a hacer posible ese misterio de la comunión flamenca. El aliento expresivo de una melodía ejerce una poderosa influencia sobre los sentimientos de quien la escucha, llega a conmoverle, le alegra o le entristece. Posiblemente, cuando la guitarra rompe el silencio, lo primero que afecte al sentido musical del partícipe en la experiencia flamenca sea el carácter de esta música. Es bien sabido el desasosiego, la inquietud, incluso la indefensión que producen las melodías pertenecientes a escalas tonales extrañas, exóticas. Para el oído occidental, conformado en otros sistemas musicales, hecho a otro tipo de modulaciones, la escala griega en mi, en la que están basados la mayoría de los cantes flamencos -seguiriyas, soleares, tonás, tangos, caña, petenera, etc.-, ha de provocarle una incompresible desazón. No es extraño, pues, que sumergido en una tonalidad ajena, sometido a unas modulaciones inesperadas, atacado por raras sucesiones de acordes, por la misteriosa vaguedad de unas desinencias cadenciales atípicas, por unos audaces cromatismo, sufra una insatisfacción tonal traducida en una suspensión anhelante, que le desarme y que, al mismo tiempo, le libere. Es muy probable que esta fragilidad sea la que le predisponga a entregarse anímicamente a la recepción incuestionada de la carga emotiva que el cante le vaya a transmitir. Esta



fisonomía, este distinto colorido de la música flamenca creemos que constituye uno de los rasgos más significativos de la singularidad del Flamenco y, por los efectos que produce, se revela como una de las claves de su universalidad.

Modo dórico (escala griega en MI)

(H. Rossy, *Teoría del canto jondo*, Barcelona, 1966.)

El ritmo musical, fiel reflejo de los ritmos vitales del ser humano, es sin duda otro de los factores que más contribuyen a la identificación anímica entre el cantaor y el espectador. Cada cante impone su ritmo, su medida -los llamados cantes libres no están exentos de una medida-; cada cante propicia una reacción. El compás, la medida, fascinan y contagian. El compás obsesivo, fijo, reiterativo, de una seguiriya agobia, inquieta, abrumba, como la misma pena que el cantaor transmite. El compás bulearero, dionisiaco, festivo, irregular, embriaga, incita a la participación. El ritmo vivo, chispeante de las alegrías hace olvidar la cotidianeidad enojosa. La ruptura periódica del ritmo terciario por los tiempos del binario y por los silencios no es ajena al enervamiento que produce, a esa constante llamada de atención que supone lo imprevisto, lo inesperado. El compás de la soleá, majestuoso en Alcalá, ligeramente retozón en Los Puertos, un punto envalentonado en Triana, subyuga y tonifica. La regularidad rítmica de los tangos, del fandango, llaman a la participación sin sobresaltos. La ausencia de ritmo, que no de medida, distancia, reclama una predisposición al sosiego, anuncia la llegada de un goce estético.

Las palmas son el acompañamiento elemental del ritmo. Incitan a compartirlo, a vivirlo. Lo estructuran, lo organizan. Propician y permiten la participación. Proporcionan una ambientación climática y emotiva. Urgen al cantaor. Exigen su entrega, su sinceridad, su autenticidad. El palmeo virtuoso es además un espectáculo en sí mismo.

El melisma es otro de los rasgos característicos de la música del Flamenco. Hay, sin embargo, distintos tipos de melismas. Uno es puro adorno, floreo, trino, enriquecimiento melódico, artificio moduladorio. Provoca un asombro estetizante, pero jamás desgarrar, no duele. El cante que no busca lucimiento puede prescindir de ellos. Otro carece de ambición estética. Es necesidad expresiva, plástica del sentimiento. Cuando el cantaor siente y sufre el dolor y la pena, estos melismas son manifestaciones de su queja, son gemidos articulados musicalmente, pero espontáneos. Pura congoja. Los cantaores llaman a esto llorar la voz. ¡Qué sabiduría! García Lorca lo intuyó y supo describirlo casi con las mismas palabras: «En la «siguiriya» gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos».



Este tipo de melismas nos acerca a la intimidad del cantaor. Nos hace sentir el temblor de su fragilidad, el quebranto de su naturaleza. Asistimos al recogimiento, a la privacidad de su angustia, palpamos la intensidad de su sufrimiento.

Luego, cuando el cantaor alcanza el hondón de sus sentimientos, la quintaesencia de la autenticidad y sinceridad flamencas, llega el jipío, el ¡ay!, el grito irrefrenable. Al cantaor le falla la palabra objetiva, el lenguaje codificado, para poder expresar lo inenarrable, lo que le está devorando las entrañas, y grita despavorido. El jipío es entonces su única salida. Es ese un grito escalofriante. El cantaor ha llegado a la situación límite. Ya no canta, se desahoga. Se arranca un ¡ay! brusco, terrible. Ese es el grito que anuncia la seguriya, ese que en palabras de García Lorca «divide el paisaje en dos hemisferio ideales». Ese, nos sigue diciendo Lorca, «es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos». Ese jipío es espasmo físico. En él está condensado todo el drama de muchos cantes. Ese es el ¡ay! que pone carne de gallina, que levanta los vellos.

Hay también jipíos repetidos, ayes quejumbrosos, densos. Son sollozos angustiados. Es el sentimiento a flor de piel, descarnado. No causan sobresalto. Conmueven. Duelen. Arañan. Tienen la hermosura de la música más íntima, más sentida, más subjetiva. Son ayes melismáticos, plásticos, bellos. Unas veces, son explosiones reconcentradas de emotividad. Otras, el cantaor que sufre como hombre, pero que ama el arte, la belleza, los modula de tal manera, funde en ellos las lágrimas con la melodía de tal forma, que, sin dejar de doler, se convierten en el más exquisito goce estético. Entonces el aficionado cabal se ríe, y no sabe por qué. Y jalea. Se ha llegado al delirio musical.

Todos estos jipíos, cuando son auténticos, cuando son sinceros, constituyen uno de los rasgos más subjugantes del flamenco. Posiblemente el más universal.

No acaban aquí, sin embargo, los recursos expresivos del cante. El cantaor, el artista flamenco, en esa pelea, en esa lucha titánica que mantiene con los cantes por llegar a la raíz, al tuétano de la emoción, para, como decía Fernando el de Triana (2), «arrancarle esa nota sentimental que se introduce en el alma de todo aficionado», ha ido creando, elaborando, matizando, siempre por pura intuición, siempre al calor de la alegría o desde el desamparo de la pena, una serie de recursos con los que ha enriquecido los moldes primitivos del cante. Con estos recursos recalca la emoción que siente, con ellos logra expresar lo que carece de palabras.

Una veces, articula las palabras con una intensidad inusual, las muerde. Aprieta con fuerza los labios al pronunciar una p o una b; presiona la lengua contra el paladar al decir una d o una t. Son articulaciones tensas, enfáticas. Es como si se aferrase a ciertas palabras, como si no quisiera terminar de decirlas, de tanto como siente lo que ellas comunican. Otras, alarga las

(2) Arte y artistas flamencos, Madrid, 1935, pág. 92.



vocales de esas palabras precisas, preciosas; las estira hasta donde aguantan sus pulmones, y las modula a base de medios tonos, de intervalos menores del semitono, bordando melismas de una belleza insospechada, mientras la melodía, como escribió Lorca (3), «ondulante e inacabable (...) se pierde en sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar».

En ocasiones, sostiene las notas, o mantiene los tonos altos, o intenta elevar su grito más allá de los límites propios del mismo cante -recordemos ese escalofriante cambio de Manuel Molina-, aunque las más de las veces se ampara en los graves. Los graves son más propicios a la intimidad. El cantaor sabe, además, que para comunicar una pena no es necesario elevar la voz, basta con un susurro. En otras, una vez iniciado ese camino ascendente, cuando parece que va a elevar el vuelo tonal, el cantaor recoge la voz, se la apropia, y vuelve a la intimidad de los bajos. Entonces al aficionado se le encoge el corazón y tiene que respirar hondo.

Hay momentos, bellísimos, en los que el cantaor quiebra la voz o suspende por milésimas de segundo el desarrollo de una frase melódica; es como un corte fugaz, una detención del tiempo. El cantaor para el cante para pellizcarlo, para seguir poseyéndolo, porque lo que está haciendo es comunicar «su» dolor. En otros, por el contrario, acelera de repente, cambia bruscamente, le da una viveza inesperada al ritmo, y, de alguna manera, sacude al aficionado. No le permite pasividades. Y el aficionado responde, participa.

Otro recurso expresivo, no menos importante, es la voz. El cante no precisa, sin embargo, de voces particularmente bellas, voces educadas, voces operísticas. El cante prefiere voces flamencas. Son voces que sintonizan con la pena y con el desvalimiento. En el flamenco siempre han abundado la voces rozadas, rotas, afillás. Voces rajadas, quejumbrosas a fuerza de tanto quejarse; aguardentosas de tanto buscar en el acohol una puerta a los hondones de la emoción o una salida a lo insoportable del vivir. Son voces que arañan. También hay voces cálidas, aterciopeladas, voces que susurran, que acariciando buscan la comprensión, la identificación en la desgracia. Hay voces quebradizas que conmueven porque representan lo que de frágil tiene el ser humano. Estas voces hacen sentir lo que de dramático tiene el cante a quienes no entienden el contenido literal de las coplas. Estas voces son una clave más de la universalidad del cante flamenco.

Pero también hay otro tipo de voces en el cante. Voces limpias, brillantes. Y también en el flamenco hay cantes que las agradecen. Porque el flamenco también ha desarrollado estilos que son verdaderas joyas de la más exquisita musicalidad y delicadeza -granaínas, malagueñas, cartageneras, tarantas- que las necesitan para poder desarrollar toda la belleza musical que atesoran.

Otro factor clave de capacidad del flamenco de destruir cualquier barrera racial, de establecer identificaciones, relaciones supralingüísticas emocionadas, apasionadas, es el poder de la imagen. La imagen del cantaor es, ante

(3) Obras Completas. Aguilar, Madrid, 1972, pág. 57.



todo, prueba constatable, palpable, de la autenticidad, de la sinceridad de su entrega. Es también imán que polariza sentimientos y emociones. El rostro del cantaor, enervado, tenso, es el espejo de las fatigas que afloran desde las entrañas de su dolor. Porque el dolor, cuando se siente de verdad, aflora al exterior irreprimible, con vehemencia, y encuentra en el rostro humano el soporte adecuado para instalarse.

En el flamenco se canta sentado, recogido sobre sí mismo, y el cantaor, cuando rebusca en su interior las fuentes de la emoción y las músicas con que darle cauce, cierra los ojos y mira hacia dentro. Sólo así, puede encontrar el camino de la verdad, de la autenticidad. Sólo así puede llegar al fondo del pozo de los sentimientos y las melodías. La cerrazón de los ojos es prueba de ensimismamiento.

Luego, contrae todo su cuerpo y aprieta los puños o abre desesperadamente las manos. Las manos tienen su propio lenguaje, su propia expresividad. Ayudan a la palabra y a la música a comunicar profundidades. La manos le ayudan al cantaor a liberar la pesada carga de las emociones que generan los cantes. Las manos parecen pedir auxilio y solidaridad. Porque las manos hablan también; hablan en un lenguaje que todos entienden: en el lenguaje universal de los sentimientos y las emociones.

Y del cante pasamos al baile. En él se dan cita, magnificados, todos los factores que explican la universalidad del flamenco: Músicas, palabras, imágenes. Su poder de seducción es hoy, para muchos públicos, posiblemente incluso superior al del cante a secas. En el baile la emoción de la pena y el placer de la alegría, del júbilo, se encarnan en cuerpos de mujer y de hombre. Cobran vida.

El baile, como el cante, tiene también sus propios recursos expresivos. En el baile hay también emociones profundas que sólo encuentran su salida en ese martilleo agobiante de las escobillas, en esa descarga altiva del desplante. Hay momentos en los que el bailaror pellizca sus movimientos. Son cambios bruscos, inesperados, torsiones, requiebros.

En el baile, sin embargo, el dolor se sufre y se transmite con altivez, con arrogancia. El buen bailaror es consciente de que el baile flamenco es arte, doloroso las más de las veces, pero siempre arte. Y arte significa estética. Por eso, convierte el impulso vital en imagen hierática, orgullosa de su belleza, por eso no se contorsiona, no descompone, no rompe la figura. Conduce el arrebató por los pliegues de la plasticidad. Y así, transmitiendo congojas prisioneras en los moldes de la belleza plástica, mete en un puño el corazón del espectador, hasta que también le libera con la explosión terminal del desplante.

Y lo mismo ocurre cuando el baile es expresión de júbilo, de alegría desbordante. Entonces el cuerpo pierde tensión y gana en donaire, en gracia. Y se hace jugueteón y se enriquece en formas. Las escobillas bordan los más finos encajes, martillean delicados trabajos de la más bella orfebrería. Las manos de la mujer dibujan en el aire filigranas de una belleza etérea. Sus brazos transmiten ternura, amor; sus caderas pura sensualidad. Entonces el baile embriaga, subyuga y enamora.



Si en el cante importa el gesto, el rostro del cantaor, en el baile ocurre lo mismo. El bailaor dispone de todo su cuerpo para expresar lo que el cante dice, pero el rostro también cuenta. El rostro no puede ser ajeno a las emociones que toda su figura dibuja. Y por fin la estampa. Una escultura y un cuadro. Figura y colorido. Hasta el color del vestido ha de estar acorde con los sentimientos que el baile busca transmitir. Hay bailaores y bailaoras que han destacado en el flamenco, por supuesto amén de otras cualidades por su «estampa», por la imagen global que ofrecen desde el tablao. Una imagen sería, con empaque. Una imagen que magnetiza al espectador.

Hoy el baile, y también el cante, han pasado de expresión étnica a manifestación artística. Raramente se produce la catarsis; poca veces se llega a la íntima comunión de emociones y sentimientos que propiciaba el cante entre cabales, el cante como rito misterioso de iniciados en las ceremonias del dolor y la alegría. Hoy el flamenco se ofrece desde los escenarios de los teatros del mundo. Desde allí se da, eso sí, en toda su jondura, en toda su pureza, y en toda su belleza. Pero este cambio de marco ha influido radicalmente en la experiencia flamenca. Hoy el flamenco también propicia el goce puramente estético. Por eso, es necesario añadir nuevos factores que complementan la explicación del reconocimiento del flamenco como música universalmente estimada y respetada.

Entre las nuevas claves de este respeto y aprecio cuentan la elegancia, la sobriedad, la plasticidad del baile, y la limpieza, incluso el virtuosismo, en el toque. En el cante, ya lo apuntamos referido a las granaínas, malagueñas, cartageneras y tarantas, se aprecia la afinación justa, la vocalización clara, la dicción pulcra, la brillantez y la belleza de la voz. Aunque, desde luego, en ningún caso pueda acercarse tanto al llamado bel canto, que pierda lo que es consustancial en el flamenco: ese hálito de sentimiento que debe envolverla y matizarla.

Pero cuando el cante, el baile y el toque se hacen con sinceridad, con autenticidad, sea cual sea el escenario desde el que se ofrezcan, cuando le adornan y le apoyan esos rasgos que hemos definido como claves de su universalidad, cuando existe inmediatez, presencia física, la descarga eléctrica, el chispazo de la intercomunicación se da. Es entonces cuando se establece ese diálogo misterioso -parapsicológico nos atreveríamos a decir- hecho de vibraciones anímicas y goces estéticos. Y es entonces, al fin, cuando hacen su presencia los duendes bruños del flamenco.



El pintor sevillano, José García y Ramos (1852-1912) fue quien mejor supo captar, con sus pinceles, el alma andaluza, a través de sus cantes, bailes y costumbres populares. En el grabado, escena de uno de sus óleos, representando una fiesta flamenca, en una taberna.



UN FANDANGO EN PORTUGAL

EULALIA PABLO LOZANO

El objetivo de estas líneas es presentar mediante nuestra traducción un testimonio más, interesante y poco conocido a nuestro juicio, sobre la popularidad del Fandango.

Múltiples son las noticias de viajeros que, durante los siglos XVIII y XIX, nos dejan indudables testimonios de la enorme popularidad del Fandango a lo largo y ancho de toda la geografía de nuestro país.

De sobra conocidos por todos son los nombres de Joseph Townsend, Alejandro Dumas, Theophile Gautier, Richard Ford, o el archifamoso Barón de Davillier, por citar sólo algunos de los más significativos.

No es, sin embargo, nuestra intención pararnos ahora en las innumerables referencias al Fandango diseminadas en sus crónicas viajeras. Este trabajo pretende enriquecer la literatura del fandango, dando a conocer unos textos del XVIII, poco conocidos por los estudiosos de nuestro país, ya que hasta el momento no han sido ni traducidos, ni editados en España. Suponen, a nuestro modo de ver, una pequeña aportación más para subrayar la pujante posición del Fandango entre los bailes de mayor arraigo popular.

Dos son las razones, además, por las que consideramos interesante este testimonio. En primer lugar, la profusión de detalles que encontramos en las dos descripciones de bailes de Fandango de que nuestro viajero fue testigo. Detalles que no sólo contribuyen a darnos una jugosa información sobre las características del baile, sino en los que también encontramos curiosas referencias a usos y costumbres de la época. La segunda de estas razones, sin duda más novedosa, es el lugar en el que los presencié. la frontera de Portugal con Badajoz.

Pasemos, pues, sin más dilación a desvelar la identidad de nuestro viajero. Joseph Barretti (1) relata su Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia en el libro que con este título se edita por primera vez en 1770.

Su llegada a la ciudad de Estremor coincide con una fiesta popular de máscaras, decretada para celebrar la boda de la Princesa de Brasil con su tío Don Pedro. No está exenta de vicisitudes tales como la provocada por la «impertinente burocracia» del país que casi da con sus huesos en la cárcel a causa del pasaporte, requisito indispensable para todo extranjero que salga o entre en una ciudad. Lo que le hace comentar socarronamente (2): «No existe esta quisquillosa política en Inglaterra y sin embargo es un país que funciona bastante bien»; o la descarada curiosidad de los lugareños que le rodean haciéndole objeto de sus mofas, convirtiéndole con ellas en un motivo más de



diversión. A su vez, nuestro hombre observa, mitad sorprendido, mitad complacido, cuanto le rodea. los personajes, sus disfraces y vestimentas, sus gestos y movimientos, su forma de comportarse (3): «Algunos llevan la Golilla a la manera española, calzones largos como los suizos. Unos tocan las castañuelas y otros la guitarra». Una vez instalado en la ruinoso posada, sale a dar una vuelta por el pueblo entre las burlonas reverencias de las máscaras. Un grupo se para en una calle ante el balcón de unas damas y comienza un baile (4):

Un joven entre ellos atrajo particularmente mi atención, precisamente él de todo el grupo por sus ágiles cabriolas y airosos movimientos. Ya he presenciado danzas portuguesas en Lisboa, y para hacerles justicia, ningún país (al menos de los que yo he visitado) tiene otro baile ejecutado por una pareja, tan alegre como su Fandango. El Trescone de los tuscanos, la Furlana de los venecianos, el Corrente de los monferrines, y el Minuet o el Amiable de los franceses, son interpretaciones sosas comparadas con el garbo de la que yo vi bailar delante de aquel balcón a aquel joven y a un niño vestido con ropa de mujer. Pero los bailes no pueden describirse con palabras, ni yo puedo darles otra idea de lo que es el Fandango que decirles que el movimiento de cada uno de los miembros era tal que podría verdaderamente ser definido como una regular y armoniosa convulsión de todo el cuerpo. He oído a un profesor francés en Lisboa criticarlo duramente, y decir que eso no es baile en absoluto: Pero ¿qué bailes aprobará un francés que no sean los de su propio país? No tienen otra idea de la gracia que la que surge en los escenarios de la ópera de París.

Parece indudable, a juzgar por sus palabras, el impacto que aquel improvisado fandango callejero causó en nuestro cronista, aficionado y conocedor de otros bailes (5). Su alegría, agilidad y donaire parecen desbancar, a sus ojos, la hasta entonces indiscutible hegemonía de Francia en el arte de la danza.

El siguiente encuentro de Barretti con el Fandango será en Elvas, ciudad fronteriza con España, a escasos kilómetros de Badajoz. La descripción de su estancia en esa ciudad portuguesa constituye, a nuestro entender, un valioso mosaico de información con el que poder reconstruir interesantes características de la época. En efecto, tras algunas dificultades, por coincidir su llegada con una feria de ganado, tan numerosas en Extremadura y Andalucía en aquella época, consigue alojamiento en la típica posada con una galería a la que dan varias habitaciones. En su relato, se entremezclan descripciones del lugar, tipos, oficios, características raciales, modos de comportamientos, junto con la del baile en sí y sus propias reacciones ante lo que ve (6).

Mientras que paseaba esperando la cena, unos jóvenes arrieros salieron de las habitaciones laterales. Uno empezó a rasguear la guitarra y otro a cantar la melodía. Apenas llevaría su interpretación tres minutos cuando los que estaban durmiendo se levantaron, mientras que más de treinta personas salieron de aquellas habitaciones; y comenzó un baile. Un hombre hizo una cabriola a manera de reverencia a una mujer, y la mujer salió inmediatamente a bailar el fandango con él. No es posible dar una idea exacta de su alegría, viveza y elasticidad. Había cuatro mujeres españolas y seis portuguesas. De entre las



diez yo sólo me fijé en tres. Una era morena llamada Teresuela (7), que enseñada identifiqué como la que mejor cantaba de las tres. Las otras dos eran hermanas; la más joven tan famosa en los pueblos de alrededor por su belleza, que respondía al sobrenombre de la bella Catalina. La mayor no era tan guapa pero ¡tenía unos ojos! ¡Lástima que ya no esté de moda la comparación con las estrellas! Los vestidos de estas mujeres eran todos llamativos, especialmente el de la española, que venía de Badajoz acompañada por unos amigos a ver la feria de Elvas. Tengo que repetir que he visto diversos bailes desde Parenzo en Istria a Derby en Inglaterra pero ninguno de ellos es comparable a lo que vi aquí esta noche. Cierto que sus gestos y actitudes a menudo no son todo lo serenos que cabría desear, sin embargo, si yo poseyera el talento de Marcial, en vez de echar por los suelos el Fandango y la Seguidilla, que supongo serían las danzas que satirizó, escribiría mil epigramas de alabanza a Teresuela, Catalina, y muy especialmente a Paolita, ¡poseedora de esos ojos! ¡Oh esta Paolita!

A continuación sigue una descripción detallada del Fandango y la Seguidilla. Descripciones que podríamos calificar de «técnicas» y que, por otra parte, se nos antojan actuales, a pesar de los dos siglos que de ellas nos separan (8).

Tanto el Fandango como la Seguidilla se bailan bien acompañados sólo de guitarra, o de guitarra y canto, lo que supone una ventaja adicional cuando da la casualidad de que el guitarrista posee buena voz. Los hombres y las mujeres, mientras bailan producen un doble chasquido con los dedos pulgar y corazón a cada cadencia, y ambos bailes (especialmente el Fandango) se componen más bien de aiosos movimientos y rápidos golpes de tacones y puntas que de una sucesión de pasos medidos. Bailan muy cerca el uno del otro, después dan media vuelta, se acercan de nuevo con tierna impaciencia, para volver a separarse y juntarse rápidamente de nuevo, mirando el hombre a la mujer fijamente a la cara, mientras que ella permanece con la cabeza baja y los ojos clavados en el suelo con todo el recato que es capaz de infundir.

Luego, ante el estupor de nuestro viajero, que a pesar del cansancio del viaje no puede apartar los ojos del espectáculo, los que hasta entonces habían sido meros espectadores y, momentos antes, apacibles durmientes, salen a bailar con las mujeres allí presentes. Unas aseadas, otras francamente sucias; algunas bien vestidas y guapas, otras desarrapadas o poco agraciadas físicamente. No obstante, a nadie parecía importarle lo más mínimo edad, aspecto o belleza. El baile era lo único importante.

Después, cuando Paolita le dedica a nuestro hombre uno de estos bailes, Barretti queda literalmente fuera de combate. Estas son sus palabras (9).

La hermana de Catalina, además de tener los ojos más bonitos poseía también el cuerpo más flexible y los talones más ágiles, y queriendo corresponder (según pude advertir en su significativa mirada) a mi pequeña cortesía con sus compañeros, hizo un baile sola, y derrochó tal cantidad de gracia en él que nunca estuvo mi pobre corazón en tan inminente peligro.

A ésta siguieron otras actuaciones, como la de un joven que «lució su sorprendente agilidad en chasquear los dedos, hacer cabriolas, dibujar con su cuerpo mil pintorescas posturas» (10), o la de Teresuela que interpretó



canciones castellanas «con una voz tan dulce y modales tan delicados que serían dignos de la mejor de nuestras reinas del teatro».

Cuando la fiesta acaba y todos se acuestan vestidos a dormir en el suelo, nuestro narrador, demasiado excitado para descansar, se sienta a escribir lo que ese día había presenciado. Le dieron, según él mismo nos cuenta, las claras del día.

NOTAS

- (1) Joseph Barretti: *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain, and France*, Londres, 1770. El texto está escrito en inglés. La traducción de los distintos pasajes que incluimos es nuestra.
- (2) Carta XXXVI, págs. 27-28.
- (3) Pág. 26.
- (4) Pág. 29.
- (5) Para que quede constancia de su erudición en el tema, continúa con una alusión a las famosas bailarinas de Gades de la época romana y cita a escritores como Marcial y Scaliger que satirizaron estos antiguos bailes en sus escritos.
- (6) Carta XXXVII, págs. 46-48.
- (7) Su descripción encaja con la de una gitana extremeña.
- (8) Págs. 48-49.
- (9) Págs. 52-53.
- (10) Pág. 53.



JEREZ Y EL FLAMENCO

Desde el siglo XVIII, Jerez tiene fama de ser una de las cunas más importantes del Arte Flamenco, especialmente del Cante Jondo. Y se cita al legendario Tío Luis el de la Jiliana, jerezano, como el más antiguo de todos los cantaores andaluces. Por otra parte, la universalidad flamenca de Jerez es incuestionable, y así lo reconocieron siempre, no sólo los más cualificados artistas del género, sino también ilustres tratadistas y los buenos aficionados.

Sobradamente conocida es la amplia nómina de grandes artistas flamencos que Jerez aportó, en todo tiempo, a la interpretación del cante, del baile y de la guitarra. En 1881, ya Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, citaba una lista de casi treinta históricas figuras del cante, que destacaron entre los siglos XVIII y XIX. Cifra que superaba en mucho entonces, a las que aportaban otras conocidas poblaciones cantaoras. En su obra «Flamencos de Jerez», Juan de la Plata registraba, en 1961, más de ciento treinta nombres, todos destacados, entre cantaores, bailaores y guitarristas, nacidos en Jerez. Relación que hoy, prácticamente, podemos decir que se ha duplicado.

Los viejos maestros del cante, al hablar de pureza, solían referirse a Jerez diciendo que «Del Cuervo pa bajo está el ajo».

Otros definían a esta ciudad, como la Meca del Cante.

Y célebres intérpretes jerezanos, como don Antonio Chacón, Manuel Torre, el Gloria, o Diego el Marrurro, el señor Manuel Molina y el Loco Mateo, en el Cante, crearon escuela, que luego muchos intentaron seguir. Como sentaron cátedra en el baile, Juana la Macarrona, la Malena, Ramirito y Estampío, entre otros. Sin olvidarnos de que el jerezano Javier Molina fue, en la frontera del XIX y el XX, uno de los creadores de la moderna escuela de la guitarra flamenca. Su toque, transmitido a través de discípulo suyos, entre ellos los grandes guitarristas jerezanos de nuestro tiempo, puede decirse que sirvió de base para la evolución actual de dicho instrumento.

Hoy por hoy, Jerez sigue gozando del mayor prestigio internacional, como ciudad del flamenco. Los cafés cantantes, que aún subsistían a principios de este siglo, han sido sustituidos actualmente por más de media docena de peñas flamencas que aglutinan a una importante masa de aficionados, y en las que periódicamente se celebran conciertos y recitales, especialmente proyectados a la promoción de nuevos valores artísticos de la importante cante-ra local.

La labor de las peñas y las actividades que realiza el Ayuntamiento a lo largo del año cuidan de promover interesantes demostraciones de cante, baile y toque que tienen su cenit en la celebración de la tradicional Fiesta de



la Bulería, con más de un cuarto de siglo convocando a artistas y aficionados de Andalucía la Baja.

En el terreno de la cultura del flamenco, Jerez es sede de la pionera institución Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, en funcionamiento desde 1958, y del Centro Andaluz de Flamenco, creado más recientemente por la Junta de Andalucía, que tiene su sede en el Palacio de Pemartín, en el barrio de Santiago, uno de los lugares más genuinamente flamencos de la región andaluza.

Ambas entidades culturales, así como iniciativas particulares, están empeñadas en resaltar la indudable capitalidad que Jerez ostenta en el mundo del Flamenco: desde la convocatoria de cursos, jornadas de estudios y trabajos de investigación de la Cátedra, como las labores de salvaguarda, investigación, conservación y difusión del Arte Flamenco, a través de Seminarios de guitarra y baile, Conferencias Internacionales, publicaciones, etc. que el Centro Andaluz de Flamenco realiza.

Numerosos aficionados de distintos países suelen peregrinar cada año a esta ciudad para estudiar y conocer, en su propio ambiente natural, los más recónditos secretos de este arte universal de Andalucía, con el que tanto se identifican Jerez y los jerezanos.

J.F.M.



Tipos flamencos del S. XIX. Dibujo de Pedro Carabante



POESÍA

BORDÓN DE CAMINO

FRANCISCO MONTERO GALVACHE

*A Sebastián Núñez, temple
y alma de guitarra mora.*

La vida es así, guitarra:
cuando queremos cantar,
el corazón al saltar
se desgarrá.

Sangre sobre el polvo seco
del camino;
y allá lejos y aquí cerca...
(corazón
que está en tu plegaria el eco
de mi pasión).

En el agua de la alberca
que canta muda en la fuente,
suena una copla doliente
y cerca.

Es tu cuerda, la cantora;
la cuerda que sueña y llora
en el cálido rasgueo
de la aurora
del deseo...

La cuerda que tiembla y canta
cuando la pena me envuelve
la garganta;
la cuerda que canta y llora
la amargura, cuando vuelve
la risa que llora y canta.

Aquella fuente de huerta,
es tu cuerda de dolor,
que suena a brisa y amor
cuando la copla está muerta...

En el bordón del camino
suena:
¡y hay un aliento divino
en el dolor de la pena!



*Sebastián Núñez, famoso guitarrista
jerezano de la primera mitad del S. XX, al
que el poeta de San Fernando (Cádiz),
Francisco Montero Galvache, dedicó estos
versos, en 1936.*



PÁGINAS DE INFORMACIÓN

ACTOS CULTURALES

XXVII CURSO INTERNACIONAL MANUEL DE FALLA, EN GRANADA

Del 24 de junio al 6 de julio del presente año, se celebró en Granada, dentro de las actividades programadas con motivo del 45 Festival Internacional de Música y Danza, el XXVII Curso Internacional Manuel de Falla, en el transcurso del cual y dentro del ciclo «Manuel de Falla y la cultura de su tiempo», pronunció una conferencia sobre «El Flamenco en la obra de Falla», el flamencólogo José Blas Vega, de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz.

BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE «FERNÁN CABALLERO».

Con motivo de conmemorarse el bicentenario del nacimiento de la escritora portuense, Cecilia Böhl de Faber «Fernán Caballero», la Universidad Internacional Menéndez Pelayo celebró, durante los días 25, 26 y 27 del pasado mes de septiembre, un encuentro titulado «Fernán Caballero, hoy», centrado en el estudio de esta importante figura romántica de la literatura costumbrista española, considerada la creadora de la novela española moderna.

El curso, dirigido por Milagros Fernández Poza, profesora titular de Histo-

ria Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, contó con el patrocinio del Ayuntamiento del El Puerto de Santa María -donde tuvo lugar este encuentro- y la colaboración de la Junta de Andalucía.

Entre otras ponencias, la profesora de la Complutense, Alicia Langa, habló sobre pinceladas de la vida cotidiana, en la obra de «Fernán Caballero»; el profesor de Literatura de la Universidad de Málaga, Antonio Gómez Yebra, trató de la actualidad de los elementos folklóricos, recopilados por «Fernán Caballero»; Derek Fliter, de la Universidad de Birmingham, habló de la poética de la tradición en la obra de dicha escritora y la profesora de Literatura de la Universidad de Cádiz, Marieta Cantos se refirió a los cuentos de «Fernán Caballero», como visión poética de la realidad.

Las actas de este importante encuentro serán publicadas en 1997.

FLAMENCO EN LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

Dentro de los cursos de español para extranjeros del 49 Curso de Estudios Hispánicos de la Universidad de Málaga, el profesor-cantaor Alfredo Arrebola, encargado del Aula de Flamencología de dicha Universidad y miembro de la Cátedra de Jerez, tuvo a su cargo el ciclo de «Antropología cultural: el flamenco», desarrollado en los meses de mayo y octubre, respectivamente.



En la peña flamenca «Juan Breva», el Aula de Flamencología inauguró el curso de 1996-97, con dos conferencias. La primera, sobre «El Flamenco en las Artes Plásticas», la pronunció el crítico Gonzalo Rojo, con cantes de Alfredo Arrebola, acompañado por el guitarrista Martín Perea. Y la segunda, sobre «El flamenco en los poetas de la generación del 27» estuvo a cargo del director del aula, señor Arrebola, ilustrándola el cantaor Niño de Bonela (Hijo), acompañado por el citado guitarrista.

Por otra parte, el Real Club Mediterráneo de Málaga, celebró sus VI Jornadas Flamencas, centradas en el tema «Aspectos históricos, literarios y musicales de los estilos flamencos», que abrieron el Curso Académico 1996-97, con una conferencia sobre «El flamenco en la vida y obra de don Manuel de Falla», a cargo de Carlos Espinosa Manso, musicólogo y doctor en ciencias de la Educación, que contó con una breve exégesis sobre los cantes sin guitarra. El profesor-cantaor Alfredo Arrebola, director artístico de estas jornadas, desarrollará, entre los meses de octubre 1996 a mayo 1997, una serie de charlas-recitales, sobre la temática citada, en el mismo Real Club Mediterráneo malagueño.

I CURSO Y FESTIVAL INTERNACIONAL DE FLAMENCOLOGÍA, EN MADRID.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebrará por vez primera un Curso y Festival Internacional de Flamencología, dividido en tres ciclos; el primero del 25 al 29 de noviembre de 1996; el segundo del 17 al 21 de marzo de 1997 y el tercero, entre el 2 y el 6 de junio del mismo año 1997, con arreglo al siguiente programa:

Primer Ciclo. Día 25 de noviembre: Sesión inaugural. Inauguración de la exposición «La propaganda del flamenco». Programas y carteles del archivo de José Blas Vega. Ese mismo día: Gran recital de cante jondo por María Vargas. Guitarra: Manuel de María.

Día 26: Homenaje a Manuel de Falla. «Falla y el Flamenco». Conferencia de José Blas Vega.

Días 27, 28 y 29: «El flamenco en las artes y las letras». Seminario. Dirección, Manuel Ríos Ruiz. Conferencias de Luis Jiménez Martos, José Jaén Ruiz y Luis Quesada. Coordina y presenta, Eugenio Cobo.

«Cantaoras y maestros de hoy». Conciertos, coordinados por Pablo Tortosa.

Día 26: José Menese y Chano Lobato. Guitarra: Enrique de Melchor.

Día 27: José Mercé. Guitarra: Moraito.

Día 28: Rancapino y El Chaquetón. Guitarra: Paco Cepero.

Día 29: Gran Recital de Baile por Javier Barón.

Del 25 al 29: Talleres de arte actual: Baile. Javier Barón. Farruca (hombres) y Soleabulerías (mujeres).

Segundo Ciclo. Del 17 al 21 de marzo de 1997. «Los estilos flamencos del ayer al hoy». Seminario dirigido por Manuel Ríos Ruiz, con la participación de destacados flamencólogos y la audición discográfica de ejemplos varios.

«Cantando con la guitarra del maestro Paco Cepero». Conciertos coordinados por Pablo Tortosa, en los que tomarán partes primeras figuras del cante, junto a la guitarra de Paco Cepero que, a lo largo de cinco sesiones, interpretarán todos los estilos del acervo flamenco.

«Talleres de arte actual: Guitarra». Paco Cepero. Falsetas.



«Bibliografía flamenca». Exposición de fondos de la biblioteca de José Blas Vega.

Tercer Ciclo. Del 2 al 6 de junio de 1997. «Copa Pavón de Cante Flamenco». Concurso en recuerdo del que tuvo lugar, en 1925, en el Teatro Pavón de Madrid.

«Temas flamencos». Seminario. Dirección: Manuel Ríos Ruiz. Con participación de cuantos investigadores lo deseen y que, previamente, envíen sus ponencias.

El Círculo de Bellas Artes de la capital de España, al sumarse con este I Curso y Festival de flamencología a la labor de exaltación y difusión que, desde el mundo de la cultura, y muy significativamente el de la Universidad, se viene realizando, desde que en 1958 se creó la Cátedra de Flamencología, propiciada por acontecimientos como la publicación del ensayo «Flamencología», de Anselmo González Climent; la edición de la primera antología discográfica de Hispavox y la celebración del primer concurso nacional de Córdoba; tiene que hacerlo, necesariamente, de una forma abarcadora de todo su mundo y sus formas; por lo que ha configurado un programa altamente significativo en todos los ordenes, en cuyo contenido esté presente el flamenco como espectáculo y también el estudio de su devenir, de sus motivaciones anímicas y raciales y de sus características musicales; incluso la posibilidad de ofrecer enseñanzas en las especialidades de baile y de guitarra.

Cuántos aficionados, investigadores y artistas deseen mayor información, o simplemente participar en este acontecimiento cultural de primer orden, deben dirigirse por escrito al Círculo de Bellas Artes, Marqués de Casa Riera 2, 28014 Madrid; o bien llamando al telé-

fono 531 77 00, extensión 210, en horario de 10 a 13, en días laborables.

LIBROS

«LA OTRA HISTORIA DEL FLAMENCO», DE JOSÉ ROMERO JIMÉNEZ.

Subtitulado «La tradición semítico musical andaluza», nos llega este libro, editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, fruto de muchos años de trabajo de su autor, músico y compositor, el sevillano de Osuna, José Romero Jiménez, quien pretende apuntar, con esta obra, y a través del análisis musical, con rigor erudito, había otra dimensión interpretativa del flamenco; por lo que está fuera de la experiencia ordinaria que del mismo se tiene.

«La otra historia del flamenco» se abre con un minucioso estudio de etnomusicología, sobre la iniciación de la música andalusí, con los primeros antecedentes de la estética musical flamenca; el hermetismo de la tradición musical flamenca desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII; y el folklore musical andaluz, considerado como la otra estética musical flamenca. Más adelante se estudian por el autor los sistemas musicales más conocidos, el flamenco vocal e instrumental y las formas musicales andaluzas «flamencas»; siendo muy interesante el capítulo que trata de los fonemas instrumentales más usuales en la música vocal flamenca -vocálicos, consonánticos- y de la magia fónica vocal e instrumental; lo mismo que el dedicado a la morfología musical flamenca en general -con numerosos ejemplos, al igual que el resto del libro- y el dedicado a las cadencias arabigo-andaluzas y sus variantes.



El libro se cierra con un detallado análisis de las métricas y rítmicas flamencas; valores musicales más usuales del flamenco; pies métricos; esquemas métrico-rítmicos alternos; sujeciones métrico-rítmicas y clasificación de los cantos, según José Carlos de Luna, en grandes y chicos.

Un libro inapreciable, de gran valor, escrito por un músico que conoce y ama profundamente el cante y que los músicos y musicólogos interesados por el flamenco, estamos seguros que recibirán con verdadero interés, ya que anteriormente no existe nada que se le parezca, en toda la amplia bibliografía flamenca, editada hasta el momento.

«EL FLAMENCO; IDENTIDADES SOCIALES, RITUAL Y PATRIMONIO CULTURAL».

Con este título, el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha querido recoger en un libro, las ponencias presentadas en el seminario teórico del mismo nombre, celebrado en Sevilla, en 1994, y coordinado por Cristina Cruces Roldán.

Esta selección de ponentes, según la coordinadora y editora del libro, no alcanza a completar la lista de quienes presentaron propuestas interesantes sobre dichos temas, pero sí recoge algunos de los trabajos más cualificados, en torno a los mismos, así como sus correspondientes debates.

Estas ponencias fueron desarrolladas por el antropólogo, Isidoro Moreno; el profesor de enseñanzas medias, José Gelardo Navarro; el sociólogo Gehrard Steingress y la también antropóloga, Fuensanta Plata García; así como por la profesora Cristina Cruces, que tiene además a su cargo, la introducción del libro.

«LA CANCIÓN ESPAÑOLA», DE JOSÉ BLAS VEGA

El escritor y flamencólogo madrileño, José Blas Vega, que ha dedicado la mayor parte de su producción investigadora al flamenco, nos ofrece ahora otro magnífico trabajo, dedicado éste a «La canción española», que trata desde La Caramba a Isabel Pantoja, como aproximación al estudio de los orígenes y el desarrollo de tan singular género musical, que viene a completar con una serie de biografías de sus más importantes figuras.

No cabe duda que este ensayo puede considerarse como el más puntual y cierto de los aparecidos hasta la fecha - más bien pocos-, sobre un tema tan genuinamente nuestro, que jamás había sido tratado antes con tanta rigurosidad, ni tampoco con la amplia documentación manejada por el autor, quien nos hace un poco de historia de la tonadilla escénica, la canción andaluza tradicional y nos habla, también, del cuplé, sus orígenes y evolución, la revista española, la canción folklórica; hasta llegar a los grandes espectáculos teatrales de posguerra y el cine folklórico, tan prolífico en nuestra patria, durante cierto tiempo.

A continuación, el minucioso investigador José Blas Vega, nos introduce en la vida y la obra de los más cualificados intérpretes de la canción española, como Concha Piquer, Argentinita, Raquel Meller, Miguel de Molina, Estrellita Castro, Angelillo, Celia Gámez, Imperio Argentina, Manolo Caracol, Lola Flores y otros muchos, hasta llegar a nuestros días, con Manolo Escobar, Marifé de Triana, Rocío Jurado e Isabel Pantoja.

En suma: un libro serio sobre un tema poco estudiado, que aparece en un momento en que la canción española ha vuelto a renacer, con renovados



bríos y nuevos y muy valiosos intérpretes, femeninos en su mayor parte.

«VIDA Y OBRA DEL PROFESOR-
CANTAOR ALFREDO ARREBOLA»
DE JOSÉ RAMÓN ZAPATA
CHACÓN.

Debida a la pluma del crítico de arte flamenco melillense, José Ramón Zapata Chacón, acaba de publicarse esta completísima biografía de la Vida y obra del profesor-cantaor Alfredo Arrebola», personalidad artística e intelectual del flamenco de gran relevancia, vinculado desde hace muchos años a la Cátedra de Flamencología jerezana, que le concedió galardones y le distinguió nombrándole miembro numerario de la misma; siendo en la actualidad un asiduo colaborador de esta REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, con sus eruditos trabajos de investigación.

Este libro recoge todos los avatares artísticos, vivenciales y literarios de Alfredo Arrebola, hombre totalmente enamorado de su profesión de cantaor, a la que vive completamente entregado; al igual que en su faceta de profesor universitario -es doctor en Filosofía y Letras- y en la de investigador y conferenciante. Nos alegra que el maestro Alfredo Arrebola pueda disfrutar en vida de tan acertada biografía, recientemente publicada por el Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga.

VIDA Y OBRA DE LA MAESTRA DE
BAILE JAPONESA ESPERANZA
K. KATORI.

Acusamos recibo de otra biografía, la de la maestra de baile español y flamenco, japonesa ella, Esperanza K. Katori.

Escrito en japonés, naturalmente, es el primer libro que se edita en Japón,

sobre una artista flamenca nacida en el lejano Oriente.

Esperanza Pilar -estos son sus nombres de pila bautismal (en español), de los que se siente muy orgullosa- es una



La veterana maestra japonesa de baile flamenco Esperanza K. Katori, con la placa del Premio Especial de Grandes Méritos que le entregó en el presente año 1996, la Asociación Nipona de Flamenco (ANIF). Foto Akira Imamura

prestigiosísima maestra ya octogenaria a la que el flamenco, en el Japón, debe mucho. Recientemente se le rindió un gran homenaje artístico y literario en Tokio, al cumplir sus primeros 85 años de vida, casi totalmente dedicados a la danza, desde su ya lejana juventud.

Kioto Katori, es presidente de honor de la Asociación Nipona de Flamenco (ANIF), la que le entregó; en abril del presente año, el primer Premio Especial de Grandes Méritos, en el transcurso de una gran fiesta flamenca a la que asistió el embajador de España en Tokio y donde



se leyeron emotivas adhesiones de la Cátedra de Flamencología y de artistas españoles como Cristina Hoyos, Matilde Coral, Queti Clavijo y la profesora Teresa Martínez de la Peña, entre otros.

«FLAMENCO, POESÍA Y PASIÓN» DE JENS VIGGO FJORD

El autor de este libro es el guitarrista danés, Jens Viggo Fjord que aprendió a tocar la guitarra en España, asistiendo varios años a los cursos de verano, organizados por la Cátedra de Flamencología, en Jerez de la Frontera.

Se trata de un trabajo de un centenar largo de páginas, escrito con afán divulgativo, para dar a conocer en Dinamarca el cante flamenco, especialmente las letras de sus coplas. El texto está en idioma danés, pero las numerosas coplas que se insertan, aparecen en español y en danés.

DISCOS

MANUEL TORRE (CD) CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

El Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha editado el primer disco compacto dedicado a recuperar los cantos grabados en viejas placas de pizarra por el genial cantaor gitano, de Jerez de la Frontera, Manuel Torre.

En el volumen 1º se reproducen un total de veintiséis cantos del inmortal artista, predominando las seguriyas, que fue siempre su palo fuerte. De éstas se recogen un número de catorce; además de fandangos, soleares, saetas, tarantos, malagueña, campanilleros, cantijás y bulerías para escuchar y festeras.

Con una duración de 71 mm. comprende veintidós cortes, con el acom-

pañamiento de guitarra de Miguel Borrul, realizado en grabaciones de 1929 y, en los cuatro restantes, el guitarrista acompañante es el jerezano Javier Molina.

Este CD que recupera, gracias al Centro Andaluz de Flamenco, una de las voces más jondas del cante flamenco antiguo, se ha digitalizado utilizando un sistema de restauración exclusivo de la firma fonográfica Fonotrón, S.L. y se acompaña con un folleto sobre «El mundo interior de Manuel Torre», escrito por el crítico de arte flamenco, Manuel Martín Martín. Las ilustraciones de este folleto, carátula del disco y libreto con las letras de los cantos, son de Moreno Galván.

VOCES FLAMENCAS DE LA CAMPIÑA, BAHIA Y SIERRA DE CÁDIZ

Con el patrocinio de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, la Federación Provincial de Peñas Flamencas Gaditanas ha promovido la edición especial de un CD, editado por Fonoruz, de Montilla, que es el tercer volumen de su colección, dedicada a «Voces flamencas de la campiña, bahía y sierra de Cádiz», en la que se recogen cantos de los ganadores de su certamen anual.

Este volumen inserta soleares y tientos-tangos de Antonio Reyes, acompañado por la guitarra de Víctor Rosa; tarantos y fandangos de Antonio González, acompañado por José Parra; bulerías por soleá y alegrías de Paqui Lara, con la guitarra de Quino Román y seguriyas, malagueñas y fandangos, interpretados por Canela de San Roque, con el acompañamiento a la guitarra de Niño Jero.

Los cantos fueron grabados en directo en la peña flamenca «Los Cerní-



calos», de Jerez y la carátula del CD es original del dibujante Pedro Carabante.

RAFAEL JIMENEZ: «¡CANTE GITANO!»

Gitano de Oviedo, Rafael (Falo) Jimenez, que lleva varios años dedicándose a cantar, como artista profesional, grabó este compacto para el sello «Celestial Harmonies» de los EE.UU., en un estudio madrileño; aunque la fabricación lleve el «made in Germany» impreso, y lo distribuye en España «Arpa Folk», a quien agradecemos su envío.

Con ánimo de investigar y en una línea de flamenco joven y fresco, Rafael Jimenez interpreta en este CD soleares, soleares por bulerías, seguiriyas, taranta, malagueña y bulerías, con acompañamiento de guitarra, palmas y percusión.

**EL PERRO DE PATERNA:
«LLUVIA DE EMOCIONES»**

Uno de los cantaores andaluces que más discos tiene en el mercado es Antonio Pérez «El Perro de Paterna», quien presentó recientemente en el Centro Andaluz de Flamenco, este compacto con título de espectáculo cinematográfico: «Lluvia de emociones», grabado por el sello «Fods Records» de Fonográfica del Sur, S.L. de Utrera (Sevilla).

Incluye una totalidad de once cortes, con cantes por colombianas, soleá por bulerías, taranta y cartagenera, fandango, granaína, tientos, fandangos del Gloria, malagueña, guajira y dos cortes más de fandangos. A la guitarra: Pedro Sierra.

**LAURA VITAL:
«CANTANDO JUNTO A LA MAR»**

Opera prima de la jovencísima cantaora sanluqueña, Laura Vital, igual-

mente presentado en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez, editado por Fonoruz, de Montilla (Córdoba), en casete.

Incluye cantes primerizos por fandangos, milonga, zarabanda, serrana y verdial, colombianas, seguiriya y cabal, nana, granaína y media granaína, levántica y taranto, con letras originales, para todos los cantes, del poeta sanluqueño, Eduardo Domínguez Lobato; excepto el titulado «Virgen de la Cariá», original de Pepe Reyes. Guitarra: Manuel «Lin». Flauta: Miguel Ángel Rosique. Percusión: Moisés Vargas. Coros: Coral Flamenca Divina Pastora.

**COLECCIÓN DE CANCIONES
POPULARES ESPAÑOLAS
FEDERICO GARCIA LORCA
(PIANO)-LA ARGENTINITA (VOZ)**

Federico García Lorca grabó para «La Voz de su Amo», en 1931, cinco discos gramofónicos, con diez temas de su Colección de Canciones Populares Antiguas. El propio poeta acompañó al piano a Encarnación López «La Argentinita», bailarina y cantante, que cantó y tocó las castañuelas. Esta grabación, con todas las imperfecciones técnicas, propias del momento en que se hizo, es el documento sonoro más personal que se ha conservado del genial escritor granadino.

Los discos de «La Voz de su Amo», salieron al mercado en la primavera de 1931 y tuvieron un gran éxito. Lorca se reveló, una vez más, como el artista polifacético que era, mientras que la interpretación de «La Argentinita» fue considerada como todo un exponente de la sencillez, la gracia y el sentimiento que requiere el canto popular.

De los discos originales se ha obtenido la grabación, que nuevamente reedita en CD, el sello Sonifolk, encargándose de la producción Pedro Vaquero. Todos



los temas son tradicionales y recogidos y armonizados, en su mayoría, por Federico García Lorca. Una nueva limpieza digital, la más eficaz en los últimos años, para el tratamiento del ruido de fondo de las viejas placas de pizarra, ha hecho posible este delicioso CD, en el que Lorca se nos muestra como recopilador del cancionero popular y músico, junto a la popular «Argentinita», en la madurez de su carrera artística.

«LA ARGENTINITA»: DUENDE Y FIGURA

También Sonifolk ha editado un segundo CD de Encarnación «La Argentinita», con un total de veintidós magníficas canciones de su repertorio, bajo el título de «Duende y figura», remasterizadas usando lo último en tecnología digital, por medio del sistema CEDAR, que permite un resultado final, similar al que fue originalmente registrado.

En esta producción de Pedro Vaquero se recogen canciones tales como «Caracoles», «Cante jondo» -según el poema de Manuel Machado, con música de Font de Anta-, el famoso tango del escribano, «El manisero», «El moro volvió sin él», fandanguillos de Almería; tango rosa y alegría solera, con acompañamiento a la guitarra por el tocaor Salvador Ballesteros; la «Suite nº. 5» de Albeniz, con piano y orquesta; y «Danza gitana» compuesta y ejecutada por el guitarrista Miguel Borrul; entre otros temas; todos ellos sugestivos y apasionantes, en la voz de una de las más grandes artistas españolas de los años veinte y treinta.

NAVIDAD TRADICIONAL ESPAÑOLA: VILLANCICOS Y OTROS CANTOS POPULARES NAVIDEÑOS

Pedro Vaquero y Sonifolk nos pre-

senta en este compacto una buena colección de villancicos y otros cantos populares de la tradición navideña española, la mayoría procedentes de anteriores grabaciones del sitado sello fonográfico, que constituyen todo un precioso tesoro.

Los temas del ciclo navideño han sido interpretados por los grupos «Almadra-ba», de Tarifa (Cádiz); «Vigüela», del El Carpio de Tajo (Toledo); «Ronda Navideña de El Alamin» de Guadalajara; «Andaraje», de Jaén; «Tahona», de Valladolid; «Yesca», de Burgos; y «Pastores de San Agustín», de Algeciras (Cádiz).

Los títulos de los villancicos y demás cantos de esta colección, rigurosamente populares, son. «Romance de la Virgen y el Ciego», «Esta noche es Nochebuena», «Pastorcillos del monte venid», «Ánimas de Vélez Blanco», «Coplas de Pascua», «Villancico y olé», «Venid pastores», «Romance del Niño perdido», «Por el camino de Egipto», «Rey de los reyes», «Coplas de Nochebuena», «El torito», «Hay pascuas», «Zambombita», «Nana al Niño Jesús», «Romance del Nacimiento», «Munidas», «Aguilando de rabel» y «Coplas de Reyes».

PRESENTACIONES PÚBLICAS

EL NUEVO DIRECTOR DEL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

En acto presidido por la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, tuvo lugar en el auditorio del Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera, el acto de toma de posesión y presentación pública del nuevo director de dicho Centro, Calixto Sánchez Marín, cantaor y maestro nacional, nacido en Mairena del Alcor, en 1946.



A este acto, asistieron numerosos artistas flamencos de distintas provincias, directivos y socios de peñas andaluzas y de la Cátedra de Flamencología; así como aficionados en general y representantes de diversos medios informativos de Andalucía.

«CINCO SIGLOS DE TEATRO EN JEREZ»

El nuevo libro de Juan de la Plata, «Cinco siglos de teatro en Jerez», ha sido presentado a mediados de noviembre, en la Real Academia de San Dionisio, de Ciencias, Artes y Letras, de Jerez de la Frontera.

Hizo la presentación del autor y su obra, el licenciado en historia y director de la Biblioteca Municipal de Jerez, Ramón Clavijo Provencio; pronunciando también unas palabras el presidente de dicha corporación, Dr. Francisco Fernández García-Figueras.

El libro recoge la historia general del teatro jerezano, desde el S. XVI a nuestros días; incidiendo particularmente en corrales y casas de comedias de los siglos XVI, XVII y XVIII; así como en la descripción de teatros jerezanos de los dos últimos siglos y en la aparición del flamenco, como espectáculo, en uno de ellos, el 4 de julio de 1867. Además, se citan los cafés cantantes del S. XIX, «Café del Conde», de la «Vera-Cruz», el «Salón de Variedades» y «La Primera de Jerez», donde el flamenco alternó con la presentación de piezas breves de teatro y otros números musicales.

REHABILITADO EL TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ DE LA FRONTERA.

Después de permanecer cerrado, durante diez años largos, ha vuelto a

abrir sus puertas, totalmente rehabilitado por el Ayuntamiento jerezano y las Consejerías de Cultura y Obras Públicas de la Junta de Andalucía, el Teatro Villamarta, que fuera inaugurado el 11 de febrero de 1928 por la compañía lírica de Eugenia Zúffoli.

Este gran teatro, orgullo de Jerez, con aforo para más de mil espectadores, contó en la noche de su reapertura, el 21 de noviembre de este año, con un brillante concierto de canto, a cargo del tenor Alfredo Kraus y la Orquesta Sinfónica de Turingia.

El renovado «Villamarta» de Jerez, estará incorporado al circuito de difusión de espectáculos de la Red de Teatros Españoles, extendiéndose el ciclo inaugural hasta el próximo 4 de enero; y según declaraciones de su director, Francisco López, el flamenco ocupará un papel muy importante en la programación del reconstruido teatro, anunciando un evento muy especial, para las vísperas de la Feria del Caballo jerezana, bajo el título de Festival de Jerez.

RADIO

DOCES AÑOS DE FLAMENCO EN RADIO CLÁSICA DE RNE.

El programa radiofónico «Nuestro Flamenco», que escribe, dirige y presenta José María Velázquez-Gaztelu, miembro numerario de la Cátedra de Flamencología, en Radio Clásica de Radio Nacional de España, en Madrid, celebró el pasado día 9 de noviembre su décimo segundo aniversario, emitiendo una edición especial, en la que participaron como invitados los cantaores José Menese, Chaquetón, José Mercé y Vicente Soto, más el guitarrista Pepe Habichuela y el director de Radio Clásica, Adolfo Gross.



«Nuestro Flamenco» que saltó a las ondas en el otoño de 1984, ha contado desde el primer día con el respaldo de los oyentes y de los profesionales: cantaores, guitarristas, bailaores, escritores y especialistas de la investigación. La colaboración generosa e incondicional de todos ellos ha supuesto, a lo largo de estos doce años, una mano tendida, imprescindible, que ha arropado cálidamente este magnífico programa radiofónico que, por otra parte, ha contado con el aval y el respaldo de la propia emisora, la cadena de música clásica de RNE, que ha sostenido la presencia del flamenco, entre las demás músicas.

Por el programa han pasado las máximas figuras flamencas y también aquellos que comienzan, convirtiéndose en una referencia viva para el aficionado y en una tribuna abierta, donde se han expuesto las más diversas opinio-

nes. Todos, artistas, aficionados, escritores, críticos e investigadores, han alentado el objetivo de «Nuestro Flamenco», que ha sido siempre el servir de puente, entre protagonistas y público, difundiendo su arte y explicándolo, a través de los comentarios de sus propios autores.

En cada programa se incluyen las siguientes secciones: «Entrevista», «Flamenco en papel de cartas» (buzón del oyente), «Grabaciones históricas», «De inspiración flamenca» (músicas inspiradas o sugeridas por el flamenco), «Los poetas y el flamenco», además de presentación de discos, libros, publicaciones, noticias, etc.

«Nuestro flamenco» se pone en antena por Radio Clásica, de RNE, todos los sábados, de once de la noche a una de la madrugada.

BORDÓN.



El periodista y flamencólogo, José María Velázquez-Gaztelu, que acaba de cumplir doce años al frente de "Nuestro flamenco", el programa que todos los sábados por la noche, escribe, dirige y presenta en Radio Clásica, de Radio Nacional de España. Foto Javier Herraiz.